DISCOBOLUL



Lei 8,75

TITU
POPESCU

SPECIFICUL NAȚIONAL ÎN DOCTRINELE ESTETICE ROMÂNEȘTI



DISCOBOLUL

COLECŢIA „DISCOBOLUL"

COPERTA COLECŢIEI DE VASILE POP SILAGHI

TITU
POPESCU

SPECIFICUL NAŢIONAL ÎN DOCTRINELE ESTETICE ROMÂNEŞTI

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1977

ARGUMENT

Una dintre constantele esenţiale, adînci şi definitorii ale istoriei culturii şi artei noastre, ale etapelor de succesiune a ideologiilor de creaţie (de grup sau individuale), sub modelarea factorilor istorici şi sociali aflaţi mereu în acţiune, este conştiinţa originalităţii naţionale, demonstraţie concludentă pentru distincţia valorică, pentru capacităţile creatoare deosebite ale poporului român. Acest spirit de mare generozitate, dezlegător al înţelesurilor decisive, este argumentul specificului naţional, care a cunoscut, la noi, o interpretare intensivă şi, totodată, clarificatoare, deşi s-a construit într-o cultură relativ recentă. Prezenţa conştiinţei naţionale, ca sumă de valori proprii înglobate în toate manifestările importante de cultură şi artă, în sfera întregii prestaţii spirituale autohtone, se explică prin participarea sa la însăşi evidenţa distinctă a profilului spiritual al poporului român. Legătura cu originile, accepţia populară, valorificarea zestrei folclorice, căutarea autenticităţii în experienţa tradiţiei, mîndria virtuţilor expresive ale limbii, ale altor forme de limbaj artistic, ale tehnicilor de creaţie exersate pe plan autohton, abordarea general-umanului sub incidenţa unor principii de străveche statornicie pe aceste meleaguri, responsibilitatea creatorului ca exponent artistic al colectivităţii, solidaritatea manifestă cu o arie tematică distinctă, permeabilitatea la sugestiile istorice, sentimentul naturii patriei, mobilizarea manifestului artistic pentru succesul acţiunilor revoluţionare cu caracter social sau naţional, identificarea originalităţii cu sensul superior al valorificării inedite

a acestor particularități — toate se înscriu în emblema de mare distincție a culturii și artei noastre, care este specificul național — baza valorică a penetrării în universal a mesajului artistic autohton.

Gîndirea estetică a reflectat, cu o accentuată conștiință, în structura valorilor de creație — sinonime artistice ale acestor note de o emoționantă pregnanță — spiritul distinct care le caracterizează, încît o istorie de principiu a esteticii românești se poate constitui, fără pretenții exhaustive, dar — după părerea noastră — esențială, din evoluția concepțiilor înscrise în perimetrul acestei fundamentale probleme de creație artistică. Premisa științifică a studiului-sinteză de față este dată de varietatea expresiei în unitatea valorică a specificului, subliniată prin caracterul deschis al noțiunilor operative, prin bogăția valențelor caracterizante, stabilite în planul larg al actelor spiritului.

Metria de studiu este generoasă. De la începuturi, întreaga noastră cultură și artă a stat sub semnul conștiinței autohtonității, al fermității idealurilor patriotice, resimțite și ca sinteze expresive originale în evoluția limbajului artistic. În acest climat, creația artistică națională s-a dezvoltat ca o vie imagine de sine a poporului, scutită deci de experiențe eșuate, de persistența în eroarea extremismelor, de orgolii închise și intoleranțe regretabile. Efectul polarizator al specificului național și-a pus o marcă de neșters, tocmai în spiritul organicității cu arta a profilului național unitar și distinct.

Pornind de la aceste evidențe, am putut observa că studiul se închega într-o sinteză diacronică aptă să ilustreze atît liniile fundamentale ale devenirii spirituale proprii, cît și determinarea istorică a esteticii ca disciplină specializată a activității intelectuale. Desprinderea esteticii dintr-un complex cultural mai larg, în care apare prefigurată și subordonată

unor scopuri de acțiune socială și națională, este marcată, metodologic, prin trecerea calitativă de la nivelul enunțului de idei la nivelul doctrinar-sistemic și apariția inexorabilă a cunoștinței autohtoniei sale, prin profesionalizare, prin înglobarea factorilor modelatori într-o sinteză calitativ nouă.

Devenirea ideii specificului național, prin sublinierile sale substanțiale din faza doctrinar-sistematică, se constituie, astfel, într-o sinteză a celor mai autentice valori de meditație estetică create la noi, a semnificațiilor implicate decisiv în artă.

PRECIZĂRI METODOLOGICE

Unul dintre criteriile de bază, în alcătuirea unei astfel de sinteze, conform determinării materialist-dialectice a fenomenelor de conștiință, este cel istoric. El reflectă evoluția internă a răspunsurilor estetice date problemei generale a specificului național, în proporție cu complexificarea factorilor modelatori izvorîți din perfecționarea ambianței sociale. Pe plan metodologic, organicitatea evoluției înseamnă o punere de acord a conținutului tinzînd spre specializarea disciplinară cu un cadru formal adecvat acestei elaborări selective. După cum va rezulta din înfățișarea evoluției esteticii specificul național, se pot distinge, în mare, două faze, exprimînd sensul perfectibilității în unitatea atitudinii de valoare: prima, extinsă pînă la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, se caracterizează prin enunțuri de idei estetice, fără insistențe specializate asupra elementelor componente ale acestor enunțuri și fără diferențieri esențiale de celelalte valori de conștiință, care erau reclamate din urgența unor atitudini revendicative sau de rezistență pe plan social sau național[6]; cea de a doua, calitativ superioară, este marcată prin desprinderea esteticii din complexul factorilor culturali și dobîndirea autorizată a conștiinței de sine, ca o

---

[1] Această perioadă, extinsă cam la limitele apreciate și de noi, pînă după revoluția de la 1848, este minuțios investigată chiar cu generozitate uneori sprijinită numai pe elan, de către Ion Iliescu, în cartea sa *Geneza ideilor estetice în cultura românească*, Timișoara, Editura Facla, 1972.

evoluție istoricește necesară, exprimată prin elaborări de intenție autonomă, articulate în întreguri organice sub formă doctrinar-sistematică. De acum se poate vorbi de o tipologie în evoluția internă a gîndirii estetice românești, față de care faza enunțului cultural compus, inclusiv estetic, înseamnă realitatea istorică a unor anticipări pre-doctrinare, străbătută de prioritatea unui principiu acumulativ, pentru declanșarea saltului calitativ care avea să vină.

Pentru o mai lămuritoare expunere a motivației acestei perspective, care așează necesar și precumpănitor accentul pe a doua fază, sub forma succesiunii tipologice a doctrinelor de estetică, credem necesară o precizare terminologică a conceptelor în cauză, mai puțin lămurite în literatura de specialitate. Facem diferențierile care se cuvin în însuși interiorul sintagmei „doctrină-sistem", deoarece, dacă ambele noțiuni exprimă o treaptă calitativ superioară față de situația enunțului mai puțin organizat de idei estetice și sînt corelative, suprapunerea este numai parțială, iar diferența specifică indică porțiuni complementare. Determinarea de principiu este, credem, următoarea: dacă doctrina estetică poate exista ca atare în absența unui sistem estetic (înțeles la nivel instrumental ca particularizare metodic-eficientă a doctrinei, și nu la nivel supraordonat, cuprinzînd o întreagă arie disciplinară din complexul fenomenelor de conștiință), un sistem estetic, în această accepție (singura valabilă în cazul unei sinteze istorico-tipologice), nu poate lua naștere și nu este viabil în absența unei doctrine generatoare.

Doctrina este în situația de anterioritate față de sistem, iar sistemul desăvîrșește metodic doctrina. În expresie doctrinală, personalitatea celui care elaborează se transpune, intelectual și afectiv, mai direct,

păstrînd o încărcătură emoţională care determină speculaţii inteligente. Doctrina reflectă la modul cel mai convingător idealurile spirituale ale autorului, bogăţia de evenimente intelectuale care a generat-o. Exterioritatea nu este completă, ca în cazul obiectivităţii sistemului, iar impactul ei cu masa conştiinţelor receptoare determină coeziuni mobilizatoare de idealuri: „O doctrină, etimologiceşte, este o învăţătură. Mesajul unui om adresat celorlalţi oameni. În învăţătura sa un maestru nu exprimă numai ideile, el se exprimă pe sine însuşi. Doctrina este deci o gîndire care nu e total obiectivă, existentă în domeniul public; ea rămîne ataşată celui care a conceput-o. Fiecare doctrină poartă un nume; numele unui om sau al unei şcoli (fiziocraţii, saint-simoniştii, de ex.); adică al unui grup de oameni care sînt cunoscuţi, care merg împreună, uniţi prin acelaşi efort de gîndire şi acţiune"[2]. O doctrină înseamnă încorporarea demonstrativă a unui ideal, sub forma unei sistematizări a ideaţiei, corespunzătoare sistematizării acţiunii din ştiinţă.

Prestanţa metodologică a doctrinelor estetice reflectă succesiunea de priorităţi a problemelor estetice. „Unul din faptele cele mai caracteristice pe care ni le pune la îndemînă istoria doctrinelor de estetică — observa Tudor Vianu — este împrejurarea că există o ordine a problemelor şi o variaţie a accentului de însemnătate care le însoţesc"[3]. Doctrina, enunţ organic de idei directoare, este cel mai corosiv antidot teoretic la veleitarism (B. Croce a-

---

[2] Daniel Villey, *Petite histoire des grandes doctrines economiques*, Paris, Press. Univ., 1944, p. X.
[3] Tudor Vianu, *Construcţia obiectului în estetică*, în *Studii de filozofie şi estetică*, Bucureşti, Editura Casa şcoalelor, 1939, p. 102.

tribuie calităţi de estetică doctrinară, în Antichitate, doar scrierilor lui Platon, Aristoţel şi Plotin).

Doctrina estetică marchează cristalizarea unor stări euristice de efervescenţă. Doctrina estetică a lui Dobrogeanu Gherea s-a alimentat demonstrativ din concepţia materialismului istoric şi s-a precizat în disputa cu Titu Maiorescu. Concepţia lui Blaga este desprinsă din expresionism şi s-a realizat ca reacţie împotriva excesului de pozitivism şi istorism. Eclectismul academic a lui Tudor Vianu îşi află argument intelectual în marile organizări teoretice ale filozofiei culturii şi este o ripostă implicită la patima disputelor de pînă atunci. „Pornită ca un protest faţă de doctrinele constrîngătoare — observa Eugen Simion într-un studiu consacrat lui E. Lovinescu — mişcarea impresionistă va recomanda ea însăşi principii, metode nu cu totul străine de o doctrină cuprinzătoare", astfel încît E. Lovinescu, „împotriva chiar a spiritului impresionist, refractar faţă de ideea de metodă, doctrina, vrea să înscrie noua formulă într-o doctrină fundamentală pe cîteva principii de necontestat"[4]

Constituirea unei doctrine este un eveniment filozofic pentru domeniul în care apare, deoarece reflectă atît structura caracteristică a acestuia, cît şi racordările sale la marile înţelesuri ale omenirii. Concentrînd sensuri însemnate, sfera ei naţională a fost pusă sub semnul unei cauzalităţi logice autonome, bazată pe articularea convergentă a semnificaţiilor conţinute, ceea ce înseamnă o structură delimitată faţă de contingentul mai puţin riguros. Doctrina apare ca o emisie egală şi continuă de idei apropiate, ca „un ansamblu de opinii ale unei şcoli

---

[4] Eugen Simion, *Concepţia critică a lui E. Lovinescu*, studiu introductiv la E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I., *Critice*, Bucureşti, E. p. l., 1969, p. XXX, XL

literare sau filozofice, sau al dogmelor unor religii"[5]. Numărul lor exprimă proporțional apropierea filozofică a cugetului de adevăruri.

Originalitatea mișcării de idei, argumentînd în artă serialități omogene, nu se poate înfăptui și impune în afara autorizării doctrinale sau sistemice.

Organizarea sistemică poate lua naștere la două nivele. Cel mai larg, mai cuprinzător, este o măsură de ordine generală într-un domeniu specializat și presupune o cercetare încheiată, domeniul respectiv al științei luminat în toate particularitățile lui. În estetică, posibilitatea construirii sistemului este favorizată de unitatea funciară a domeniului artistic și de particularitatea investigațiilor pregătitoare, deoarece, spre deosebire de știință, premisa sa nu este cucerirea treptată a obiectului, ci postularea acestuia, o viziune asupra totalității lui, acoperind aria unei epistemologii dinamice (sistemul estetic este, deci, „rezultatul sforțării de a înțelege totalitatea domeniului artei pe baza unității ei"[6]. În virtutea acestui înțeles cuprinzător, ordinea sistemică în estetică se caracterizează prin delimitarea esenței esteticului,

---

[5] *Nouveau petit Laurousse*, Paris, Librairie Larousse, 1958, p. 313

După cum reiese și din această definiție, noțiunea de doctrină are o largă circulație în teologie, cu înțelesuri speciale: de consimțămînt, de congregație, apropiat de înțelesul dogmei, prin faptul că solicita credința necondiționată de la toți cei fideli (cf. *Dictionnaire historique des cultes religieux*, t. III. Versailles, Imprimerie I. A. Lebel, 1820, p. 114-115). În această sferă de gîndire, dogmatismul apare ca o funcționalitate doctrinară activantă a spiritualității speculative: „încredere în facultățile noastre intelectuale", din credința că „ne va dezvălui adevărul cînd vom ști să ne servim de ele, adică atunci cînd se ajunge la unele reguli de ordine, de metodă, de circumspecție, care rezultă din însăși natura lor" *(Dictionnaire de sciences philosophiques*, Paris, Librairie Hachette, 1885, p. 409).

[6] Tudor Vianu, *Proiect de prefață, în Studii de filozofie și estetică*, București, Editura Casa școalelor, 1939, p. 144.

modurile de apariție și existență, orientările de formulare a judecății de valoare[7]. Teoria modernă a sistemelor confirmă principiile materialist-dialectice despre lume, legile generale ale determinismului și interacțiunii, unitatea materială a lumii.

Sistemul (etimologic: grec. systema — unitatea a mai multor lucruri) este expresia unei integralități depline, a unității ei funcționale ca destinație generală, ceea ce conduce la o structură ierarhică și complexă. Cercetarea sistemică, în modul cel mai general, exprimă această orientare „în tendința de a construi tabloul integrator al obiectului"[8].

Aspectul invariant al sistemului este structura sa, iar semantica fundamentală este cuprinsă în noțiunile: conexiune, integral, sistem, organizare. Viziunea sistemică depășește însumarea în favoarea unei integrări reprezentative.

Conștiința participării la un sistem nu se impune cu ușurință nici chiar în cazul unor gînditori de prestigiu, deoarece accentul de coerență și previzibil, pe care îl introduce, trebuie transferat subtil produselor artistice. Kant însuși, în 1769, cînd scria *Critica rațiunii pure*, se îndoia de posibilitatea de a configura estetica în sensul unei structuri sistemice, așa cum se simțea îndemnat pentru teoria cunoașterii. Despre încercarea lui Baumgarten de raționalizare a percepției frumosului credea că este fundamental contrazisă de empirismul organic al gustului. În schimb, în 1790, cînd Kant publică *Critica puterii de judecată*, era convins că estetica este un sector al cunoașterii, fundamentat pe principiile apriorice ale propriei sale interpretări originale, făurind într-adevăr un sistem, o schemă avansată de argu-

---

[7] cf. Marcel Petrișor, *Curente estetice contemporane*, Buc., Editura Univers, 1972, p. 41.

[8] I. V. Blanberg, Vn. Sadovschi, E. G. Iudin, *Abordarea sistemică în știința contemporană*, în: *Metoda cercetării sistemice*, Buc., Ed. Științifică, 1974, p. 18.

mentare. Definitoriu este, însă, pentru estetică, sistemul ca celulă operativă delimitată funcțional în interiorul disciplinei, a cărei esență o exprimă simbolic. Definirea și constituirea unui sistem este o problemă de epistemologie, exprimînd constituirea unui raport procedural eficient între subiect și obiect, în procesul cunoașterii, subliniindu-i caracterul științific împotriva susținătorilor relativismului. Această recunoaștere a esteticii ca știință se bazează pe reunirea în sisteme care exprimă organicitatea conceptelor, definițiilor, pe principiul lărgirii interdeterminării (ceea ce Jean Piaget recunoaște pentru critică). Însăși funcția logică și psihologică a subiectului în actul cunoașterii acordă un regim preferențial cuprinderii obiectului într-o viziune de sinteză, sistematică. Dacă, în accepție clasică, sistemul se dezvoltă dintr-o idee considerată obiectivă despre artă, „sistemul nou conceput se consideră o simplă modalitate, imanentă, a raportului cognitiv: obiect artistic — subiect critic"[9], format inductiv și aplicat deductiv.

Sistemul este conceptul filozofic al structurii, atunci cînd aceasta atinge parametrii optimi ai coerenței sale lăuntrice, pe baza unor raporturi relativ invariante între mulțimi omogene (mulțime de elemente și mulțime de relații). Fiecare știință particulară are formațiuni integrale de nivel sistemic. Sistemul estetic se atașază ramurii sistemului filozofic, fiind, formal, ca și acesta, un ansamblu logic-coerent, axat pe un principiu teoretic și metodologic fundamental, nefiind condiționat strict de un control evident al corespondenței cu realitatea (cea ce a dus și la autonomism sistemic excesiv, ca la Mihail Dragomirescu). Un sistem estetic de inspirație științifică marxistă, avînd o riguroasă coerență internă, tinde la un permanent acord de fond cu mișcarea artistică și estetică, participînd funcțional la omologarea valorică a acestuia, printr-o raportare critică de aspect creator, inclusiv la propria reflactare. Fără a neglija aspirația formală spre model, un astfel de sistem înlătură impreciziile prin însăși formularea expresă a supozițiilor.

Marii filozofi ai omenirii, Platon, Aristotel, Kant, Hegel, au înțeles arta tot ca un element special al realului, determinabil prin rigorile rațiunii. Fiecare, prin sistemul său filozofic, și-a propus explicarea lumii ca totalitate, deci a fiecărui element constitutiv în parte; așadar, preocuparea estetică s-a făcut prin raportarea la principiile de bază ale totalității care reflectă constantele fundamentale ale realului (ca element al conștiinței sociale, alături de etică, religie, drept etc.). La Marx, Engels, Lenin, referirile la artă nu au făcut decît să adîncească, să nuanțeze și să concretizeze unele principii comune filozofiei și esteticii: legătura dintre existența socială și conștiința socială (arta ca formă a conștiinței sociale), dintre subiect și obiect (cunoaștere, adevăr, rolul practicii, subiectivizare, obiectivizare), viziunea muncii etc. „Nu concepem estetica marxistă de tip filozofic altfel decît în forma unor coerente și nobile sisteme estetice" — s-a observat cu îndreptățire[10].

Sinteza articulată sistemic trimite automat la un fundament ideologic general și la aspectul său specializat — doctrina. „Nu există nici un motiv de contrariere ca urmare a faptului că o filozofie profund dialectică ca cea marxistă se constituie în sistem dacă aceasta nu contrazice spiritul dialectic"[11]. Și sistemul estetic, ca orice sistem al cunoașterii, dezvăluie

[9] M. Vasile, *Sistemul în critica literară*, în *Metodologia istoriei și criticii literare*, București, Editura Academiei R. S. România, 1969, p. 84-85.

[10] Ion Ianoși, *Dialectica marxistă și sistemul categoriilor estetice*, în *Forum — științe sociale*, an II (1970), vol. II, p. 88.

[11] Radu Florian, *Reflecții asupra filozofiei marxiste*, Buc., Ed, Politică, 1974, p. 22.

structura și dinamica obiectului, pune de acord logica obiectului, deci se constituie organic ca un instrument de cunoaștere (de unde și ulterioritatea sa față de prevederile doctrinare).

Sistemele estetice aparținînd diferiților autori au caracteristica imanenței, sînt deci sisteme „a căror relație generatoare de sistem este adevărată numai pentru elementele sistemului dat“[12]. Este vorba de o particularitate funcțională, organic integrală, a „universului simbolic“ (L. v. Bertalanffy) al esteticii, distinct în ansamblul disciplinei prin echilibru constant, determinat de condițiile inițiale. Dependența de întreg este în același timp simultană (îl simbolizează) și succesivă (funcție a întregului), putînd astfel pune în evidență, prin realizarea acestor funcții, caracterul sincretic al unor forme noi ale artei (cinetismul, aleatorismul etc.). De aceea, relația sistemică subiect-obiect estetic implică acceptarea unor grade ale sistematizării și ale valorii reprezentative pentru întreg. Tocmai această relativitate referențială subliniază individualitatea creatoare introdusă de orice sistem în prospectarea estetică.

Evoluția gîndirii estetice, așa cum și cultura noastră o demonstrează, spre nivelurile superioare ale doctrinelor și sistemelor, înseamnă, în principiu, o direcție istoric necesară în dezvoltarea cunoașterii științifice contemporane, ca o adoptare metodologică la procesul perfecționării acesteia (spre exemplu, în cibernetică sistemul este o noțiune fundamentală). Un model clasic pentru o asemenea abordare îl constituie analiza structurii economice a societății capitaliste întreprinse de către Marx.

Față de doctrină, sistemul înseamnă ilustrarea unui întreg organic pe baza ridicării de la abstract la concret.

*

[12] A. I. Uemov, *Sistemele și cercetările sistemice*, în *Metoda cercetării sistemice*, p. 89-90.

Aceste precizări metodologice jalonează cadrul operațiunilor teoretice pentru sinteza teoriei specificului național în gîndirea estetică românească. Prima treaptă a acestei teme de studiu este însăși stabilirea coordonatelor principale de manifestare a specificului în estetică, sub forma desprinderii semnificațiilor proprii și al noțiunilor corelative pe care le angajează în prestația spirituală națională. După care, în mod necesar, urmează un succint istoric al formațiunilor culturale sensibile la ideea națională, pe care le marchează decisiv de la cele dintîi manifestări. Dialectica specializării în domeniul gîndirii estetice românești, prin sublinierea construcțiilor autonome, fundamentale pentru însuși progresul disciplinei în sfera actelor de cultură, evidențiază contribuții care se construiesc în interiorul acestei discipline, ca o ritmare lăuntrică progresivă, și nu vin dinafară, cum s-a întîmplat pînă la saltul calitativ al etapei doctrinar-sistemice. Ținînd cont de contribuția reală, fără prejudecăți și exerciții de rutină, ci doar de evidența probantă a fiecărei participări, sîntem de părere că se pot contura, în estetica românească, doctrine și sisteme estetice la Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Mihai Ralea, E. Lovinescu, Lucian Blaga, G. Călinescu, Tudor Vianu, dintre aceștia doar Mihail Dragomirescu, Lucian Blaga și Tudor Vianu, și-au organizat doctrina și sub forma operativ — funcțională a sistemului. Pînă la Maiorescu, nu putem vorbi de o doctrină estetică în specificul autonom al disciplinei estetice, ci de o viziune a unor elemente de estetică în virtutea unor obiective teoretice sau practice mai largi. Desigur, și după ce estetica și-a aflat, la noi, un statut al rigorilor configurative, legătura cu viața socială și cu celelalte forme ale conștiinței sociale nu a încetat, dar s-a făcut cu sentimentul unei raportări prin zona de specialitate imanentă. Pe de altă parte, nu înseamnă

că toți esteticienii afirmații de aici înainte sînt și autori de doctrine, o parte dintre ei activînd în dependență evidentă de școli, curente, sau alte domenii ale spiritului, neavînd rol director, doctrinar în specificitatea estetică (P. P. Negulescu, Paul Zarifopol, H. Sanielevici, Pompiliu Constantinescu, Al. Philippide, Mircea Eliade ș.a.). Alții, deși cu insistențe directoare în cîmpul artei, ilustrează orientări mai largi, fără acea distincție necesară a construcției progresive în interiorul unui cîmp stabil de valori (N. Iorga, Ov. Densusianu). În perioada interbelică, fenomenele avangardei artistice, cu frondă antitradițională, violențe iconoclaste, universalism pripit, inaderență la dialectica intercondiționării actelor spiritului, metoda lipsei de metodă, nu au teoreticieni în șirul unor valori organic stabilite și în ordinea de importanță a tratării unui asemenea subiect. Un sprijin fervent la cauza nobilă a esteticii specificului național a venit din actele de conștiință artistică ale unor mari creatori ai panteonului național, jerfitori pe altarul artei pentru ideea supremației artei naționale, și este suficient să ne gîndim la Eminescu, Coșbuc, Slavici, Goga, Sadoveanu, Grigorescu, Brâncuși, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Enescu, Țuculescu, Arghezi etc., pentru a înțelege valoarea exemplară a acestor contribuții.

În zilele noastre, problema estetică a specificului național constituie una dintre cele mai importante teme de studiu pentru meditația estetică, și este simptomatică prezența ei în cărți, studii, anchete, dezbateri, confesiuni, interviuri, într-o abordare mergînd spre esențe. În cele ce urmează, nu ne-am oprit asupra celor care acum își construiesc proiecția personală asupra problemei specificului, neputînd defini cuprinzător o viziune în formare.

SEMNIFICAȚII ESTETICE ALE SPECIFICULUI NAȚIONAL

Problema estetică a specificului concret-istoric are o importanță deosebită prin faptul că pune în evidență cu acuitate gradul de înțelegere a participării fiecărui popor la cultura universală prin activarea resurselor sale creatoare esențiale. Conform unei tradiții și vocații raționaliste, în cultura noastră, marea majoritate a intervențiilor în dezbaterea acestei chestiuni are un aspect și un aport constructiv, tinzînd la integrare într-o caracterizare generală, astfel încît, pe parcurs, se poate urmări suita unor reflecții lămuritoare, acumulative, complementare, desfășurată într-un spirit echilibrat și laborios.

În scopul desprinderii semnificațiilor estetice ale conceptului de „național", ca expresii particularizate ale valorii sale ideologice generale și temei al universalității, se poate alege un tablou de referință delimitat de: o succesiune pe verticală a categoriilor condiționării generale (națiunea și specificul național, istoricul conceptului, specificul național — expresie a autenticității, influența tradiției artistice naționale, naționalul — condiție a universalității) și o succesiune corespunzătoare, pe orizontala evoluției, a doctrinelor estetice românești, în care complexul naționalității și universalității în artă au găsit accente personale, intuiții de mare importanță pentru însăși istoria culturii naționale.

Conceptul de specific național în estetică exprimă ansamblul structurat de semnificații pe care le degajează, prin artă, conștiința națională a unui popor, precum și mijloacele artistice tipice ale realizării a-

cestor semnificații. Pentru definirea sa, trebuie pornit de la caracterul istoric al națiunii, deoarece, popularitatea în estetică, în special spre sfîrșitul secolului trecut și în secolul nostru, a conceptului de „specific național" este un reflex direct al mișcării de afirmare și a rolului tot mai important pe care îl joacă națiunile în epoca modernă.

Ideologia marxist-leninistă consideră națiunea o comunitate etnico-socială stabilă, constituită istoric, o formă de comunitate umană superioară, unitară prin forța de coeziune a unor factori cu acțiune permanentă, cum sînt: limba comună, teritoriul stabil și comun, viața economică și culturală, conștiința națională, organizarea statală, istoria comună prin care se exprimă legătura dintre generații și originea comunității.

Conștiința identității naționale caracterizează națiunea și desemnează unitatea de origine, de istorie, patria comună, valorile spirituale și materiale comune create prin efortul succesiv al generațiilor, limba, obiceiurile și tradițiile comune; în sfera ei de cuprindere intră, ca element component, și conștiința identității etnice, ca factor important, constitutiv pentru complexul de semnificații al conștiinței naționale. Ea a apărut pe o treaptă relativ recentă de evoluție a societății, conținînd anumite elemente ale formațiunilor social-istorice premergătoare, pe care le continuă și le dezvoltă la un nivel superior, îmbogățindu-le cu noi trăsături. Nota sa distinctivă față de celelalte forme de organizare umană anterioare (ginta, tribul, neamul, poporul) constă în faptul că se constituie pe baza relațiilor teritorial-economice, iar membrii ei au sentimentul viu al apartenenței istorice la ea, ceea ce înseamnă că se simt solidar uniți prin conștiința, dorința și voința de a trăi în cadrul acestei comunități. Se stabilește, astfel, o legătură activă a omului cu națiunea, exprimată prin intermediul conștiinței naționale, cuprinzînd latura ideologică și cea psihică, manifestată în tradiții, obiceiuri, particularități ale modului de trai. Elementul concret-istoric național, apartenența obiectivă la o anumită națiune, conștiința activă a continuității istorice comune dau o valoare superioară conștiinței apartenenței etnice, printr-o atitudine responsabilă față de această origine și față de actuala comunitate națională a fiecărui individ; de aceea, este caracteristică pentru națiune nu doar conștiința apartenenței etnice, ci conștiința națională ca dat complex, cu efect consolidant, „potrivit căruia membrii acesteia se simt uniți între ei, au conștiința apartenenței la aceeași comunitate, precum și dorința și voința de a trăi în cadrul aceleiași comunități"[1]. Convergența expresivă a acestor elemente esențiale, avînd forța de a reprezenta pregnant particularitățile profilului național, determină structuri simbolice semnificative, deci aptitudini estetice și joacă în artă un rol constitutiv, punînd o pecete evidentă asupra artistului creator, fizionomiei obiectului artistic, modalităților de receptare a acestuia. De aceeea, conceptul de „artă națională" are un conținut valoric prioritar, de concepție și, o dată constituit și impus, a lăsat în consecuție pe cel de „artă populară" (avînd un caracter popular), precizîndu-i un înțeles de atribut ulterior, de execuție.

Revenind la teoria generală a națiunii, se poate constata că actualitatea vie a formei de organizare umană care este națiunea „decurge, în primul rînd, din faptul că în prezent națiunea este forma superioară de comunitate umană prin care se manifestă individualitatea fiecărui popor, forma de identificare față de alte popoare, identitatea sa"[2]. Națiunea constituie astăzi o forță motri-

[1] *Națiunea și contemporaneitatea*, București, Editura Științifică, 1971, p. 25-26.
[2] Idem, p. 7.

ce însemnată a dezvoltării istorice, marcînd puternic progresul în ansamblu al societății omenești și prin afirmarea într-o măsură tot mai liberă și independentă a vocațiilor și disponibilităților creatoare aflate în sînul fiecăreia. Printre aceste vocații și disponibilități, cele artistice conțin virtutea valorificării elocvente a particularităților și aspirațiilor generalumane ale unei națiuni, relevarea cu mijloace sensibile a unei individualități colective aflate în punctul maxim al manifestării sale. Or, condițiile socialismului marchează tocmai această afirmare plenară și superlativă, înlesnesc dezvoltarea artei și culturii prin stimularea participării la creație a tuturor locuitorilor țării, de orice naționalitate: „Odată cu dezvoltarea bazei materiale, înfloresc în întreaga țară știința, arta și cultura; societatea socialistă asigură manifestarea liberă a tuturor forțelor poporului în sfera creației spirituale, permițînd tuturor valorilor intelectuale, indiferent de naționalitate, să-și pună talentul și fantezia în slujba ridicării culturale a maselor, a poporului, țării. Creațiile oamenilor de știință, artă și cultură maghiari, germani, sîrbi, păstrîndu-și amprenta specificului național, contribuie, alături de cele ale intelectualilor români, la îmbogățirea tezaurului spiritual al României socialiste"[3].

Națiunea socialistă, treaptă calitativ superioară de organizare și expresie a înfloririi impetuoase a națiunii noastre, se caracterizează printr-o nemaiintîlnită descătușare a energiilor creatoare ale întregului popor, care a realizat idealurile de libertate socială și națională pentru care au luptat înaintașii cei mai luminați. Întemeindu-se pe lichidarea asupririi, națiunea socialistă îmbină armonios interesele și aspirațiile tuturor membrilor societății, oferind cadrul

[3] Nicolae Ceaușescu, *Expunere* la Plenara C.C. al P.C.R. din 24-25 octombrie 1968, în *Națiunea socialistă*, București, Editura Politică („Documente P.C.R."), 1972, p. 138.

optim de punere în valoare și dinamizare a energiei întregului popor în slujba progresului social general, a culturii și artei ca expresii elocvente ale acestui uriaș izvor de energie. Pe acest sol fertil se dezvoltă firesc, organic, sentimentele patriotismului și internaționalismului socialist, devotamentului pentru noua orînduire, pentru patria comună a tuturor celor ce locuiesc în ea și împotriva oricăror concepții și manifestări retrograde, naționaliste: stimularea creației științifice și artistice ca expresie a progresului spiritual socialist al întregii țări, valorificarea moștenirii progresiste a trecutului în domeniul culturii și artei, cultivarea respectului pentru valorile spirituale create de înaintași.

Așadar, ceea ce definește națiunea noastră socialistă este „un teritoriu propriu cu funcții specifice mecanismului economic și politic pe care se întemeiază viața noastră socială, o limbă națională în plin proces de dezvoltare, o viață economică așezată pe baze socialiste și moderne, o cultură națională înfloritoare, o conștiință socialistă avansată și un stat socialist, exponent al intereselor întregii națiuni"[4]. În concepția noastră, se subliniază caracterul istoric obiectiv al rolului deosebit de important pe care națiunea, afirmată în zilele noastre ca o forță motrice de seamă a dezvoltării istorice, este chemată să-l joace încă mult timp în progresul societății omenești, în progresul material și spiritual al popoarelor. Națiunea, categorie profund viabilă, este și rămîne un factor de bază al progresului societății, asigurînd unitatea de interese ale tuturor și posibilități egale de afirmare în creația științifică și artistică.

Caracteristicile definitorii arătate antrenează, și pe plan artistic, particularități de manifestare, distincții între diferitele culturi naționale. Este vorba de

[4] Elena Florea, *Națiunea română și socialismul*, București, Editura Academiei R.S. România, 1974, p. 234.

acele componente comune ale gîndirii și expresiei artistice care se reflectă în stilul individual al fiecărui creator ca o ilustrare mereu proaspătă a unei unități superioare și care întrețin, totodată, forța de propagare universală a valorilor artistice. Se stabilește, astfel, o relație triadică, indicînd modul de afirmare și propensiunea acestor valori: individual, național, universal (cu un component aleatoriu, regionalul, asupra căruia vom reveni, necesitînd precizări și determinare funcțională). Așadar, de manifestarea sensibilă a mentalității naționale este strîns legat aspectul de originalitate și autenticitate, calitatea artistului de a fi un factor exponențial, reprezentativ, modul de acțiune și interpretare a tradiției culturale și artistice, condiția pătrunderii și păstrării în universalitate.

Trebuie înlăturată posibilitatea unei confuzii terminologice cînd se vorbește despre specific, înțelegîndu-se fie statutul artistic ca atare, imanența unor legi ale expresivității, fie specificul existent prin apartenența unui grup de obiecte artistice la sfera spiritualității naționale. Socotim că se poate face o distincție la nivel noțional, întrebuințîndu-se termenul de specificitate atunci cînd se vorbește de creația artistică și termenul de specific atunci cînd se vizează efectul naționalului în artă.

Exprimarea specificului național este o condiție obiectivă, necesară, a oricărui obiect artistic autentic. G. Lukács explica mecanismul său de producere prin raportul interdependent care se stabilește între „inerență" și „substanță", în sensul că substanța personalității creatoare este angajată într-o relație de inerență cu grupul social omogen căruia îi aparține. Astfel, „categoria inerenței își dobîndește, în reflectarea estetică, funcția ei primară: de-a exprima în mod intuitiv această unitate a omului plăsmuit și de-a reproduce în această plăsmuire, în proporții juste, atît obiectiv, cît și în raport cu caracterele indi-

viduale — apartenența unității omului în grupuri sau la corelații sociale"[5]. Raportarea individului la colectivitate este complexă și nu o dată contradictorie, încît implică un anumit potențial al relativității. Ea nu poate fi deci transpusă în artă decît în funcție de regimul de specificitate al acesteia, care presupune o ordine nouă, dată de forma plăsmuirilor senzorial-intuitive. Astfel, G. Lukács explică necesitatea obiectivă a specificului tocmai prin obiectivitatea apartenenței indivizilor la comunitate: „Deoarece fiecare individ, prin esență, aparține unor diferite comunități supraindividuale (trib, familie, stare socială, națiune, clasă etc.), deoarece contradicțiile implicate în această diferențiere — din momentul ieșirii din comunismul primitiv — acționează mereu activ, fie chiar în mod latent, deoarece chiar în cazul ascuțirii extreme a unor contradicții unitatea individualității omului nu poate fi suprimată, în artă (după cum nu poate fi suprimată nici în viață) apare pentru reflectarea estetică a realității problema de neînlăturat: de a reprezenta această unitate a contradicțiilor ca unitate senzorial-intuitivă".

Esența procesului de exprimare artistică a specificului național este dată de particularitatea raportului artei cu întregul conștiinței sociale, din care face parte, și în special cu psihologia socială, ca atare. În timp ce alte forme ale conștiinței sociale sînt relativ independente de influența acesteia din urmă (spre exemplu, știința, cu vocația ei spre universalitate, ajunge pînă la a fi aproape indiferentă la influența acestui nivel profund), arta este nemijlocit legată de psihologia socială. Este greu de imaginat ca sculptura lui Brâncuși, deși artistul a locuit un timp îndelungat la Paris, să fie desprinsă de substratul adînc al psihologiei sociale românești, de o

[5] G. Lukács, *Estetica*, Buc., Editura Meridiane, 1972, p. 724-725.

anumită deprindere a reacțiilor sensibilității natale. Rădăcinile sculpturii sale, ca și ale muzicii lui Enescu, picturii lui Țuculescu, poeziei lui Arghezi, sînt puternic înfipte în acest sol. Forța de originalitate, autenticitate și reprezentabilitate a operelor acestor mari maeștri ai artei nu se datorește unor elemente decorative exterioare, de stilizare imediată, ci corespondențelor organice cu esențialitățile culturii, în modalitățile ei românești și universale. Această amprentă întipărită artei de către nivelul cel mai adînc — păstrător al unor îndelungate acumulări — al spiritualității unui popor este specificul național, cel care dă însuși sensul profund original al participării culturii respective la ansamblul valorilor universale, tonalitatea, amplitudinea, orizontul acestei participări. Specificul național oferă cadrul autentic de manifestare a conținutului general-uman al artei. În acest cadru, creația artistică își exercită și rolul social optimizator, preia finalități de amplă eficiență: „Indiferent în ce limbă este scrisă, literatura din țara noastră, păstrînd, desigur, amprenta specificului național, se inspiră din aceleași realități sociale, are drept subiect viața și munca unită a tuturor celor ce muncesc, indiferent de naționalitate, lupta lor pentru realizarea destinului comun de bunăstare și fericire"[6].

Fizionomia spirituală a națiunii relevă particularități în sfera culturii materiale (particularități ale construcțiilor, ale arhitecturii în general, în domeniul edilitar-gospodăresc, în toate elementele materiale ale modului de trai) și, mai pregnant, în cea a culturii spirituale, cu determinări la două nivele: psihologic (stări de spirit, sentimente, obiceiuri, atitudini față de tradiții, atitudini în creația folclorică ș.a.) și al conștiinței sistematic elaborate (amprenta

[6] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la adunarea generală a scriitorilor*, în *Literatura și arta în societatea noastră socialistă*, Buc., Editura Politică, 1972, p. 38.

națională asupra creației artistice culte, asupra artei interpretative, oglindirea în creația culturală a condițiilor obiective și subiective de formare și afirmare a națiunii etc.). În totalitatea ei, „cultura este națională pentru că cei care o creează aparțin națiunii, pentru că ea crește pe solul națiunii respective, reflectă realitățile economice și politice, culturale și ideologice în care aceasta ființează, odată cu influențele exercitate de realitatea culturală universală, trecută și prezentă".[7]

Specificul național, departe de a altera esența artei, o cultivă într-un anume sens, din care arta iese îmbogățită și fertilizată, asigurîndu-i astfel permanența istorică a procesului de optimizare expresivă. Acest lucru este observat cu subtilitate de B. Croce atunci cînd vorbește despre continuitatea istorică a fenomenului artistic și succesiunea priorităților tonale în funcție de epoci și popoare: „Ceea ce se schimbă este cel mult sensul cuvîntului «poezie», dar niciodată «poezia», nici conceptul ei, care este premisa perpetuă, exprimată sau subînțeleasă, a oricărei judecăți estetice"[8]. Tot astfel, înțelegînd poezia ca o stare difuză dar permanentă, la diferite intensități, în conștiința mulțimii, T.S. Eliot identifică funcția socială a poeziei ca un efect general și continuu de perfectibilitate umană, la scara eficienței sale naționale: „Tocmai aceasta înțeleg eu prin funcția socială a poeziei în sensul cel mai larg: că, pe măsura calității și vigorii sale, ea influențează vorbirea și sensibilitatea întregii națiuni"[9].

Pentru a înfățișa o analogie lingvistică, vom aminti că K. Vossler vede în specificul literar al unei limbi (deci *stilul* ei, înțelegînd limbile naționale ca stiluri)

[7] C. Vlad, *Eseuri despre națiune*, București, Editura Politică, 1971, p. 24.

[8] B. Croce, *Poezia*, Buc., Editura Univers, 1972, p. 320.

[9] T. S. Eliot, *Funcția socială a poeziei*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, Buc., E.p.l. u., 1966, p. 326:

nu ceea ce este posibil și permis în cadrul limbii, ci spre ce tinde acest specific, aptitudinea sa vizionară, reprezentativă, ce anume devine posibil prin mijlocirea lui, deoarece în fiecare limbă națională se ascunde o intenție artistică, un arhitect. În virtutea unei concepții organiciste, Vossler explică diferențierea culturilor naționale pe criteriul stărilor temperamentale diferite, fiecare dintre acestea fiind acordată la o capacitate aperceptivă preferențială: „Națiunile au, întocmai ca indivizii, un temperament individual, o forță specifică, anumite aptitudini, prin care se deosebesc de alte națiuni ca unități de sine stătătoare. Din această cauză, ele resping tot ce este străin de ele și tot ce nu le privește, acceptînd și prelucrînd numai ceea ce pare să le fie plăcut și folositor".[10]

Pentru definirea specificului este necesară o perspectivă complexă, interdisciplinară, vizînd rezultate de sinteză. Așa cum specificul nu este o coordonată unică, ci prioritară în complexul factorilor estetici care definesc opera de artă, nici structura lui nu este monocordă. De aceea, nu putem adera la verdicte, care ușor se dovedesc a fi convenționale, cum ar fi cele care îi decretează pe germani „esteți" sau pe francezi „creatori"; sau cum ar fi părerea lui Ernst Robert Curtius, expusă în eseul său despre Franța și mergînd pe ideea taine-istă a „facultății dominante", conform căreia întreaga cultură franceză ar avea un caracter literar și că orice achiziție într-un domeniu specializat trebuie să traverseze filiera literară. Nu astfel se poate pune în ecuație realizarea și reflectarea specificului în artă, deoarece menirea sa este de a compune o imagine artistică veridică, patetică a vieții spirituale a poporului, a universului său de gînduri și sentimente.

[10] K. Vossler, *Limbile naționale ca stiluri*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Buc., Ed. Univers, 1972, p. 8.

Izvorîtă din latențele creative configurative ale unei națiuni, opera de artă este în mod natural o expresie vie a determinărilor specificului, purtînd în structura sa amprenta complexului de particularități care circumscriu o spiritualitate etnică. Este vorba, deci, de o sinteză care se refuză simplei aglomerări de elemente disparate, dar care reprezintă exemplar condiția unității în diversitate. Realitatea unei forțe centripete, de coeziune a factorilor specifici componenți într-un profil spiritual național, este sesizată de Ath. Joja, observînd că fizionomia națională „provine din sinteza unor elemente concrete de ordin material, privind însuși modul de producere a bunurilor materiale, de ordin social, juridic, etic, religios, estetic și filozofic. Mediul geografic și întîlnirile cu alte popoare, cu așezările și cultura lor joacă, deasemeni, un rol deosebit de important"[11].

Cîteva aspecte mai de detaliu, demne însă de cea mai mare importanță, au fost relevate grație preocupărilor susținute din ultima vreme vizînd clarificarea funcțională a conceptului de specific național în artă. Primul este stabilirea necesității de reciprocitate a naționalului cu socialul. Preocupat mai îndelung de această temă, Al. Dima[12] sesizează că aspectul național, ca și cel universal, în artă, derivă din înțelesul larg al socialului, luat ca noțiune de bază și participînd la situații reale ale interdependenței. Tot în cauzalitate de o formulă generală a socialului interpretează aspectul artistic al naționalului și Gh. Stroia, pornind de la premisa obiectivă a manifestării mult mai largi a specificului național decît ilustrarea sa în domeniul creației cultu-

[11] Ath. Joja, ***Profilul spiritual al poporului român***, în *Steaua*, nr. 9/1965.

[12] v. Al. Dima, *Social, național și universal în literatura română*, în *Conceptul de literatură universală și comparată*, Buc., Ed. Academiei, 1967.

rale şi literar artistice. Din această perspectivă, specificul naţional apare ca „modalitate proprie de manifestare a unei colectivităţi naţionale faţă de o realitate socială dată", care „are implicaţii dintre cele mai adînci în diverse compartimente ale activităţii întregii naţiuni".[13]

Alţi cercetători au reliefat situarea fermă a conceptului în planul istoricităţii, în sensul îmbogăţirii continue, a vocaţiei autoformative, a permanenţei sale într-o zonă a autodefinirii. Ovidiu Cotruş se preocupă de aspectul istoric al acestui concept estetic[14], subliniind criteriul temporal în discutarea lui, prin gestaţia de cîteva generaţii pe care o operă de artă va trebui să o traverseze pentru a-şi limpezi influenţa în gîndirea estetică a unui popor. Aşadar, indiciul realizării specificului este capacitatea operei de a fi absorbită în experienţa artistică a unui popor, probînd validitatea estetică a creaţiei autohtone („O creaţie artistică nu este, ci devine specifică în momentul în care face dovada validităţii ei prin influenţa pe care o exercită"). Însuşi autorul preîntîmpină posibila observaţie că scriitorii ca Shakespeare, Dostoevski, Rilke ar putea fi consideraţi la fel de specifici pentru orice literatură europeană, invocînd, ca argument general, maxima lui Goethe care spune că o creaţie este specifică întrucît este o expresie particulară a generalului, adică a umanităţii. Dar, adăugăm noi, aceasta este o problemă a posteriori, de integrare, nu de creare, nu explică substanţa constituentă a însuşi specificului naţional. Este, deci, dificilă aprecierea valorică după acest singur criteriu, mai ales că se aşteaptă verdictul cîtorva generaţii viitoare şi nu se solicită indicatorul reacţiei de evaluare simultană, un rol regulator im-

[13] Gh. Stroia, *Specificul naţional al artei şi literaturii*, în *Lupta de clasă*, nr. 6/1967, p. 17.

[14] Ovidiu Cotruş, *Despre specificul naţional al operei de artă*, în *Familia*, nr. 9/1968.

portant şi dinamic (Panait Istrati oferă exemplul invers, al unui scriitor care încearcă, dar nu reuşeşte, să se integreze într-o literatură străină).

Un alt aspect care intră în discuţia definirii specificului naţional în artă este cel al structurii sale poliarticulate. Această pluraritate a componentelor şi conexiunilor există atît în structura sa ca atare, cît şi în relaţiile în care intră cu alte zone specializate ale spiritualităţii. De prima idee ţine observaţia că specificul naţional constituie o îmbinare originală a unor trăsături spirituale, psihologice, etice, estetice, etnice, pe baza temeiului că nu trăsăturile luate aparte sînt inedite, ci combinarea lor, acel summum de elemente care ţin de condiţiile istorice, de mediu, de limbă, de o cultură şi o psihologie proprie. Este vorba, prin urmare, de o participare multiplă la cristalizarea unei definiţii a specificului naţional în artă ca o impresie de ansamblu, armonios construită şi prioritară ca semnificaţie. Este o stare sinonimă cu existenţa, în fiecare artă naţională, a unui „Weltanschauung" specific, „cristalizare a unei pluralităţi de factori istorici, sociali, climatici, lingvistici şi culturali"[15]. Pe de altă parte, există o serie de factori înrudiţi, tangenţi ai specificului naţional, cum sînt psihologia socială, filozofia culturii, etnografia. În modalitatea de investigaţie şi în natura obiectului de studiu ale fiecăreia din aceste discipline, specificul naţional rămîne o permanenţă internă, o notă distinctivă, originară, caracterizînd creaţia culturală în ansamblu, pe plan individual sau colectiv. Deci, specificul naţional se oglindeşte în întreaga spiritualitate a poporului, în concepţia sa despre lume şi viaţă, în limbă, obiceiuri, port etc., are un caracter istoric, se îmbogăţeşte continuu, printr-un per-

[15] Adrian Marino, *Subiectul sau unghiul de percepţie?*, în *Gazeta literară*, nr. 44/1966; acelaşi accent îl întîlnim şi la G. Ibrăileanu, *„Caracterul specific" în literatură (Viaţa Românească*, febr. 1923) sau la Camil Petrescu, *Sufletul naţional în artă*, în *Cuvîntul liber*, 25 febr. 1925.

manent proces dialectic și privește toate clasele și păturile sociale.

Să amintim aici și cîteva formulări teoretice deviatorii sau simplificatoare, din cauze conjuncturale. Cochetînd cu o idee noocratică, Rădulescu-Motru[16] vede transformarea etnicului în conștiință națională prin lucrarea „oamenilor de vocație", caracterizați prin inteligență și tărie de caracter. În aceeași idee spiritualistă, în care s-au încadrat, dealtfel, și D. Gusti („Națiunea este substanța sufletească care dă individului legitimitate culturală"[17] și P. Andrei („Națiunea este un produs cultural și exprimă o comunitate de cultură"[18]), se înscrie și D. D. Roșca, adept al teoriei că existența unei națiuni „se justifică prin valorile de cultură pe care ea le face posibile. O națiune își justifică existența prin potențialui ei de spiritualitate"[19]. În plus, apare aici ideea organicistă de naturalitate a națiunilor, prin analogie cu îndreptățirea la existență a spețelor biologice.

Tot incompletă este și teoria care reduce prezența naționalului în artă doar la elementele formei, deoarece numai un conținut de inspirație națională poate solicita particularități autohtone ale formei. Asupra acestui conținut se pronunță Vasile Pârvan, în *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, arătînd că ideea națională — „summum" de potențare spirituală — dă culturii o bază unitară reală, o sursă continuă de inspirație originală, oglindind varietatea obiectivă, etno-psihologică, a națiunii respective.

[16] C. Rădulescu-Motru, *Conștiința etnicului și conștiința națională*, Buc., 1942; extras din *Revista Fundațiilor*, nr. 4, aprilie 1942.

[17] D. Gusti, *Sociologia războiului*, Buc., 1915, p. 73-74.

[18] Petre Andrei, *Sociologia generală*, Craiova, 1936, p. 521.

[19] D. D. Roșca. *Temeiuri filozofice ale ideii naționale*, în *Puncte de sprijin*, Sibiu, Editura „Țara", 1942, p. 129.

Un mod extremist, diversionist, de a pune problema *Naționalității în artă* (titlul volumului din 1905) este cel propagat de A.C. Cuza, cu o singură idee dominantă, fiind — de aceea — după cum o caracteriza E. Lovinescu, săracă în repercursiuni asupra literaturii, dar rodnică în mișcări naționaliste. Această idee este că naționalitatea tiranizează producția culturală în genere, ceea ce are ca imediată consecință purgația creatorilor, pentru selectarea „românilor de sînge". Această teorie (nu mai amintim variante înrudite la A. C. Popovici sau, de nuanță ortodoxistă, la Nichifor Crainic) contrazice însăși condiția popoarelor ca formațiuni istorice, fiind imposibil și aberant a fixa puritatea sîngelui la temelia culturii naționale. Este una din expresiile tradiționalismului conservator pe care E. Lovinescu le subsumează formulei „conformismul etnic", adică a „acțiunilor în spiritul rasei".

Tot victime (voluntare sau involuntare) ale unei optici simplificatoare sau dogmatice au încercat să acrediteze ideea că specificul național în artă privește exclusiv realitatea transfigurantă în obiectul artistic, pe baza unor norme fixe ale apartenenței. Simplul criteriu tematic rămîne, însă, exterior și irelevant pentru atitudinea axiologică implicată specificului național. Se impune, aici, o categorică distincție între exagerarea delimitării specificului numai în funcție de natura obiectului și realitatea rolului decisiv al reacției subiectului, adică unghiul de percepție a obiectului. Un corectiv în analiza și clarificarea acestui aspect al naționalului în artă este cel care armonizează într-o viziune comprehensivă componentele ce țin de obiectul și subiectul artistic, avîndu-se în vedere că specificul unei culturi nu stă în abordarea anumitor teme sau atitudini, ci în modurile lor de obiectivare artistică. Într-adevăr, literatura română cunoaște cazuri de neadecvare la natura polivalentă a obiectului artistic

și la importanța reacției perceptive, și ar fi suficient să amintim, în această ordine de idei, validarea optimismului lui Coșbuc în defavoarea „pesimismului" lui Eminescu sau modernismului macedonskian, sau preferința sămănătoriștilor pentru literatura de inspirație rurală prin denunțarea celei urbane.

Înțelegerea adecvată a rolului și funcției factorului național în artă va trebui să se refere la una din coordonatele materialist-dialectice ale conceptului de națiune, anume fizionomia spirituală comună. Această trăsătură se exprimă în particularitățile culturii, determinîndu-i astfel caracterul de a fi o cultură națională. În literatura de specialitate, această caracteristică a primit diferite denumiri și sensuri, cum sînt: „factura psihică", „comunitate de cultură", „viață culturală", „conștiință a apartenenței etnice". Acest contur distinct al profilului spiritual național se deosebește de la națiune la națiune prin anumite trăsături psihice exprimate în unele stări spirituale, afective, morale, în felul de a fi al întregii comunități naționale. Așadar, orice națiune are o cultură proprie, totalizată în creațiile sale materiale și spirituale, în contribuția sa pe plan științific, artistic, literar, la cultura universală. În această originalitate națională, rezultînd din totalitatea notelor distinctive ale profilului spiritual, se reflectă, prin realizări funcționale (creațiile materiale și spirituale), modul propriu poporului respectiv de a gîndi, simți și acționa, atitudinea lui specifică față de marile probleme ale umanității.

Mai trebuie precizat faptul că specificul național nu privește doar forma artistică, ci rezultă din îmbinarea organică a particularităților conținutului cu elemente naționale ale formei (principii și procedee proprii de prelucrare artistică în versificație, colorit, desen grafic, muzică vocală și instrumentală, în arhitectură etc.). În procesul dezvoltării istorice a fiecărui popor, se formează anumite deprinderi, moravuri, trăsături proprii ale vieții cotidiene, culturii, psihologiei; apoi, nivelul dezvoltării sociale, formele de organizare statală, coordonatele ideologice — toate acestea imprimă artei o notă diferențială specifică, exprimată prin conceptul specificului național. În condițiile noastre, exercitarea prin artă a specificului național presupune deopotrivă dezvoltarea și îmbogățirea tradițiilor celor mai înaintate și punerea pregnant în relief a fizionomiei spirituale a întregului popor. Implicarea fericită a artei în acest fertil cîmp axiologic, exprimat prin imanența estetică a specificului național, îi conferă acea superioară viziune asupra omului care este un profund și esențial umanism. Asemeni sensului orînduirii sociale, creația artistică reprezentativă pentru resursele artistice naționale contribuie hotărîtor la elevarea spirituală a tuturor membrilor societății, la conștientizarea lor ca aparținînd unei națiuni aflate pe o treaptă superioară de dezvoltare. La noi, s-a creat un program larg și de perspectivă al dezvoltării națiunii și al stimulării continue a creativității specificului național, pe baza temeiului că, „pornind de la principiile materialismului dialectic și istoric cu privire la rolul și însemnătatea națiunii în asigurarea progresului societății, partidul se va preocupa și în viitor de dezvoltarea și înflorirea continuă a națiunii noastre socialiste, de valorificare plenară a tuturor energiilor și forțelor sale creatoare, urmărind accentuarea trăsăturilor și caracteristicilor ei noi, determinate de unitatea de interese și idealuri ale poporului, de ideologia și concepția revoluționară unitară ce stau la baza întregii societăți"[20].

*
* *

[20] Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român*, București, Editura Politică, 1974, p. 74.

Apariția teoriei despre conștiința națională în artă este un efect al romantismului, care, prin reacția sa antidogmatică, deșteptase gustul pentru folclor, etnografie, pentru temele îndrăgite de popor, dragostea pentru tradiția propriei culturi. Începuturile punerii în valoare a poeziei populare datează din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, cu ilustrări în Anglia (*Reliqves of Ancient English Poetry* de Thomas Percy — 1765) și Germania (*Stimmen der Völker in Liedern* de Herder — 1776). Herder, sub influența lui Rousseau, se simte fascinat de puritatea obîrșiilor și își propune ca, prin valorificarea folclorului, să realizeze o operă de pedagogie socială.

Culegerea de poezii populare a lui Arnim și Brentano intenționa, în același sens, să pună în evidență sufletul poporului („Volksgeist"). Și Goethe, captivat de vigoarea cîntecelor sîrbești, de grația poeziilor populare cehe (cunoscute sub denumirea de *Manuscrisul de la Kralove-Dur*), de vraja legendelor celtice, vedea în folclor o expresie particulară a generalului, mai puțin etnografică — e adevărat — căci urma o rețetă intelectuală clasicistă.

Situația cultural-istorică favorizantă pentru apariția, în sec. al XVIII-lea, a conștiinței particularităților naționale a fost tendința de imitare a Franței absolutiste de către o serie de țări feudale (Germania, Rusia, ș.a.) și reversul firesc al acestei mode imitative, care este cultivarea formelor artistice care nu crescuseră în perimetrul țării respective. Această conștientizare a potențialului propriu de originalitate a fost intens catalizată de avîntul mișcării burghezo-democratice, care a accentuat programatic dezvoltarea culturii naționale (spre exemplu, o nouă teorie a valorilor exprimată de Lessing, pentru Germania).

Apeluri la estimarea actualității și, prin aceasta, la realizarea autonomiei culturale, au caracterizat mentalitatea artistică încă din perioada preromantismului. În timpul „Sturm und Drang"-ului, Wilhelm Heinse proiectează o artă națională pe baza observării naturii și a vieții reale ambiante.

În Franța, la 1824, Villemaine observa legături între tendințele politice și marile opere de artă națională, faptul că liberalismul progresiv facilita izbucnirea geniului artistic francez.

Sînt simptome ale unei descătușări de conștiință, ale unei evaluări lipsite de prejudecăți, inaugurînd acel mod al manifestării mentalității creatoare în virtutea unei conștiințe naționale care va aduce la afirmarea cu continuitate și în mod frecvent a anumitor valori spirituale care să fie în perfectă organicitate cu propria tradiție. Sînt toate acestea înscrise în evenimentul de mari prefaceri pe care l-a constituit romantismul pentru parvenirea popoarelor de conștiința calității lor de națiuni. Este un fapt ușor de observat, în studiul condițiilor istorice de formare și afirmare a specificului național, că formarea culturilor naționale se împletește cu dezvoltarea și autonomizarea limbii naționale, a tradițiilor culturale proprii, cu lupta popoarelor pentru o existență liberă și independentă, atit împotriva castelor feudale, cit și a oricăror agresori străini.

Conștientizarea naționalității ca autenticitate artistică a dus la orientarea inspirației în funcție de noile criterii și valori. Foarte lămurit apare acest imperativ estetic modern la Gaston Paris, care, în 1870, afla adevărul în faptul că „nu-i suficient să avem scriitori mari pentru a avea o literatură națională; trebuie ca în acești scriitori să se fi exprimat cu putere însuși sufletul națiunii"[21]. Un an mai tîrziu, în 1871, în scrisoarea cu titlul *Perspective*

[21] cf. Fernand Baldensperger, *Sintetismele naționale*, în *Literatura — creație, succes, durată*, Buc., Editura Univers, 1974, p. 285-286

democratice, Walt Whitman, încercînd să definească o estetică specifică a Statelor Unite, caracterizează natura inspirației ca fiind determinată de ansamblul caracteristicilor naționale. Energia motrice, pecetea locului reprezintă rezultatul „luminilor și umbrelor autohtone, al gusturilor, afecțiunilor, aversiunilor, incidentelor specifice, ilustrărilor ieșite din însăși naționalitatea, geografia, împrejurimile, antecedentele"[22] autorului.

Considerînd-o ca cea mai înaltă dintre arte, literatura — aprecia Walt Whitman — este sufletul unei națiuni.

Herbert Read împinge mult înainte, pînă în antichitate, limita de la care se poate vorbi despre o artă națională. El leagă aspectul național al artei de apariția civilizațiilor stabile cum sînt cele înregistrate în Asia, Creta, Egipt. Datorită statorniciei pe aceleași meleaguri, se pot discerne anumite trăsături care sînt — spune Read — ale rasei și solului[23]. Dar esteticianul englez absolutizează — în această apreciere — aspectul formal al artei, ca structură în sine, în limitele purismului, deoarece altfel relația cu mediul social, purtător al influențelor modelatoare și hotărîtor pentru înțelesul social al artei, ar fi stabilit cu claritate imposibilitatea stadiului național. Este cel puțin o confuzie terminologică a se vorbi de o literatură națională înaintea apariției istorice a națiunilor, cu toate că acele elemente ale profilului național al poporului au existat, în general, și înainte. Ceea ce lipsea erau condițiile active ale conștiinței de sine ca națiune, deci stadiul organizator superior al componentelor definitorii.

Cercetările specializate de estetică au început să fie preocupate de particularitățile creației artistice

[22] apud K. S. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Buc., Ed. Meridiane, 1872, p. 370.

[23] Herbert Read, *Semnificația artei*, Buc., Edit. Meridiane, 1969, p. 71.

a diferitelor popoare, cu o anume extindere și amplificare, în sec. al XIX-lea. Dezvoltarea conștiinței naționale a popoarelor, influentă tot mai mult în gîndirea filozofică și științifică a vremii, a impus necesitatea depășirii aspectului predominant codificat și invariabil din estetica clasicismului, înspre evaluarea originalității pe linia aspectelor tradiționale și naționale, cultivată de estetica romantică. La mijlocul veacului, Emile Montegut, precursor a lui Taine, remarca relația de necesitate dintre profilul spiritual al națiunii franceze și caracterul definitoriu al creației artistice autohtone. Herder propunea, după cum am mai amintit, ascultarea „glasului popoarelor", iar alte personalități ale vieții culturale și științifice ale vremii, ca Arnim, Brentano, Tieck, Schelling, Schlegel, Humboldt, iar la noi Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Russo, Kogălniceanu, Bălcescu, Gaster, Cartojan, Hasdeu și alții se pasionau de valorile naționale, se preocupau de cultivarea și editarea lor. Se adaugă, la această mutație de orientare axiologică pe planul valorilor spirituale, teoria influenței mediului asupra dezvoltării culturale, propagată de Fontenelle, Dubos, Montesquieu, Taine, acesta din urmă acceptînd importanța rasei și a momentului istoric. Se mai cer amintite, ca jaloane ale unui proces de cristalizare, studii de istorie a artei ale lui Riegl, Worringer, Lanson, critica lui Brunetière, Faguet, teoria morfologiei culturii exprimată de Frobenius, Spengler, Blaga. Toate acestea au jalonat, mereu mai hotărît, o nouă orientare axiologică în domeniul artei, al cărei pivot ferm era capacitatea de exprimare a specificului național. La noi, această conștiință a urmat un drum neîntrerupt ascendent într-o strînsă relație cu marile imperative ale istoriei și exprimînd cel mai profund angajament patriotic. Aspectele concrete ale acestei evoluții le vom urmări pe larg în cele ce vor urma.

Elaborarea inedită, încărcată de sugestii a obiectului artistic este o principală condiție în ordine estetică, deoarece noutatea umană astfel realizată posedă capacitatea transportării din planul realului existent în cel al realului în devenire, ridicînd deci concretul la o perspectivă a spiritului. Aceasta explică și faptul că plăcerea estetică este străină de atitudinea de consum față de obiectul artistic și solicită, în schimb, contemplarea activă a valorilor artistice și, prin aceasta, reveria originilor. Se produce conștientizarea de sine a individului prin cîștigarea libertății de gîndire în spiritul coordonatelor esențiale ale psihologiei de grup social, la care se participă cu o anume frenezie a identificării.

Din această perspectivă rezultă cu claritate că autenticitatea nu poate izvorî din manifestarea individualismului exacerbat, ci are o sonoritate ontologică în complexul de originalități preluate și prelucrate de artistul creator. Autenticitatea se datorește indentificării cu esențialitățile culturii autohtone. De aceea, privind problema din celălalt sens, orice scriitor autentic, oricărui curent sau școli literare ar aparține, exprimă, în forma sa personală, specificul național.

Lecția marilor maeștri demonstrează că autenticitatea este un atribut de substanță și se realizează prin identificarea cu esențele spiritualităților naționale. Am amintit exemplul lui Brâncuși, care a impus nu printr-un exotism gălăgios, ci tocmai prin comunicarea cu arhaice structuri transmise prin arta populară, cu valorile unei arte seculare.

Cîteva erori în aprecierea autenticului național prin artă s-au comis. Astfel, considerarea poeziei populare ca singura reprezentativă pentru sufletul unei națiuni, ca o oglindă fixată spre un arhaic intolerant. Este un fenomen de persistență în limitele unei culturi de tip arhaic, minor. Falsa convingere că se pierde din specific odată cu trecerea

unei culturi pe plan major provine din aspectul de diversitate derutantă și deseori contradictorie al culturii „majore“, în comparație cu caracterul mult mai unitar al culturii populare. Dar sufletul național se exprimă cel puțin cu o egală vigoare. Tot din aceeași eroare, cei doi termeni corelativi — național și universal — au fost uneori gîndiți antinomic.

O altă eroare este cea a ostentației decorative. Realizarea autentică a specificului național nu poate rezulta din exacerbarea exteriorității, la modul inventariului nefuncțional, nici dintr-un simulacru fotografic al operei de artă. „Nu devine cineva scriitor — scria cu pătrunzătoare convingere autorul *Luceafărului* — prin aceea că repetă cuvintele patrie, libertate, glorie, națiune în fiecare șir al scrierilor sale, precum, pe de altă parte, poate cineva să nu pomenească deloc vorbele de mai sus și să fie cu toate acestea un scriitor național“[24]. Nu poate fi reprezentativ, deci, tradiționalismul de clișeu, desuet, superficial voios, cu personaje acordate într-un univers spiritual cețos, anacronic, rezistent — în numele autohtonismului — la înnoire și civilizație. Autenticitatea dimensiunii naționale ca fapt estetic cere o corespondență mai subtilă decît simplul zel etnografic.

Ritmul interior irepetabil al specificului trebuie pus în relație imediată cu o stare fundamentală a opțiunii, autenticitatea sa estetică neputîndu-se realiza în absența unui regim axiologic preferențial, care să fundamenteze o viziune. Numai abdicarea de la o asemenea perspectică de sinteză, care pune în relief trăsăturile distincte și originale, poate explica interpretarea artei prin observații depreciative și neesențiale, care să privească aspecte puțin

[24] Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, Editura Junimea, 1970, p. 55.

semnificative. Un astfel de exemplu ni-l furnizează reputatul istoric Mommsen, în a sa *Istorie romană*, unde contestă poeziei latine și italiene aptitudini de seriozitate și tragism, recunoscîndu-le doar calitățile minore de satiric și livresc.

Evidența autenticității și originalității unei culturi naționale presupune acel proces istoric al acumulărilor și elaborărilor care condiționează în ansamblu pecetea specifică. Conștiința istoriei este conștiința unui neîntrerupt proces delimitativ de fenomenele atipice, neintegratoare, concomitent cu procesul asimilărilor de influențe, înțeles ca factor de îmbogățire și stimul de perfecționare al caracterelor autohtone. Conștiința activă a istoriei naționale cuprinde garanția conceperii produselor artistice sub semnul autenticității, deoarece întreaga experiență a istoriei conduce la ideea că originalitatea culturii este rezultatul unei neîntrerupte preocupări de creație, într-o îndelungată perioadă de timp.

Originalitatea, calitate virtuală conținută încă în condițiile etnogenetice, devine manifest de acțiune patriotică odată cu modernizarea prin care trecea arta noastră începînd cu sec. al XIX-lea. Intensificarea circulației presei a creat o conștiință publică a necesității de nou și de permeabilitate la realitățile autohtone. Să ne amintim, printre cele mai izbitoare exemple, că „Introducția" la *Dacia literară*, program ferm de naționalitate în artă, dorea de la scriitori „cele mai bune scrieri originale". Condiționarea originalității de capacitatea de semnificare națională apare și în programele de presă ale publicațiilor *România literară*, *Steaua Dunării* ș.a. Raportarea originalității la noutatea artistică este teoretizată de Bolintineanu (v. *Literatura română*, în *Românul*, nr. 65), acceptînd necesitatea de modernizare în artă, fără ostentație iconoclastă. *Propășirea* se gîndește la a solicita „compuneri originale românești", ceea ce voia să însemne preponderența creației de inspirație autohtonă asupra traducerilor. Originalitatea era, deci, pusă în circulația literaturii noastre sub înțelesul originalității etnice, deci în viziune filozofică și socială rațional-umanistă, ca acțiune novatoare în spiritul celor mai bune tradiții ale poporului. Este un concept de coincidență a prelucrării tradiției cu acel coeficient de inedit pe care fiecare operă trebuie să-l aducă. Criteriul genetic se îmbină cu cel artistic.

Sînt cîteva repere ale unui început de raționament estetic asupra originalității artistice, inerente specificului național, care vor fi mai nuanțat reluate în doctrinele estetice din cultura noastră, începînd cu Maiorescu.

Accentuarea etnicității în calitatea artistică a autenticității o face însă Lucian Blaga, prin cunoscuta sa teorie, inspirată de morfologismul german al culturii, prin care identifică peisajul cu o anume stare de siprit. Pe o idee asemănătoare se înscrie și Mircea Eliade, considerînd Carpații ca principiu al structurii unitare românești, ca axă centrală, structurantă a existenței etnice[25]. Important este că realitatea coeziunii spirituale se poate descoperi în unele repere de autenticitate, cum ar fi universul păstoresc al folclorului, creator al unui sunet particular, popularitatea valorilor autentice: la noi, cel mai de seamă romancier este și cel mai popular (Liviu Rebreanu), așa cum nu este Proust pentru francezi, Thomas Mann pentru germani, Galsworthy pentru englezi, D' Annunzio pentru italieni.

Este nevoie de făcut precizarea că aceste aspecte luminează, din unghiuri diferite, efecte estetice ale conceptului etnic, pivot al construirii și edificării națiunii. La acest zăcămînt aurifer, emoția estetică nu poate accede decît ca o reacție afectivă adîncă, definitorie.

---

[25] *Muzeul satului românesc*, în *Insula lui Euthanasius*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1943.

Mobilul declanşator nu poate fi, în astfel de situaţii, aluzia la mărunte evenimente personale, ci sondarea acelor adîncimi în care se plămădeşte umanizarea originală. Această aderenţă de profunzime a frumosului cu substratul etnic al artei dă naştere unei viziuni estetice naţionale a lumii, ilustrată prin opere străbătute de originalitate şi autenticitate. Caracterul decisiv al transparenţei etnicului prin artă se cristalizează la nivel categorial, fiind îndreptăţită concluzia conform căreia „categoriile esteticii (...) sînt categorii etnice"[26]. Creaţia estetică este, de aceea, o puternică expresie originală a naţionalului.

* * *

Încă în perioada programelor artistice romantice, John Ruskin remarca faptul că artistul creator, exercitînd prin operă o acţiune formativă şi directivă a spiritului, primeşte o influenţă de sens din partea climatului estetic în care s-a format şi pe care, astfel, îl exprimă. Luînd în considerare acest adevăr, nu vom parcurge şi dezvoltarea raţionamentului său prin care încerca să convingă că înflorirea erei maşiniste şi cultul progresului împiedică exprimarea omului complet — energie inventivă, afecte, putere — în produsul său. Dar fundamentală rămîne credinţa sa că „arta unei ţări e exponentul virtuţilor ei sociale şi politice" şi că „poţi avea artă nobilă numai de la persoane nobile potrivite împrejurărilor şi epocii lor"[27]. Tema exponenţei creatorului autentic a avut, de la început, o situare valorică, prin faptul că înrîurirea pe care o primeşte este o asumare orientativă în funcţie de scara criteriilor impusă de colectivitatea în mijlocul căruia trăieşte. Tropismul artistic spre superlativ şi cuprinderea în această strălucire a motivelor şi ideilor care trezesc un interes de mase asigură exercitarea funcţiei ameliorative a artei asupra conaţionalilor prin instrumentul succesului creatorului. Încă la 1767, Lessing scria: „Scriitorul cel bun, în orice gen literar s-ar fi specializat, dacă nu scrie numai ca să arate cît e de spiritual sau de savant, are întotdeauna în vedere pe cei mai luminaţi şi pe cei mai buni din timpul său şi din ţara sa, şi consideră că nu merită să fie scris decît ceea ce ar putea să-i încînte s-au să-i mişte pe aceştia"[28].

Prin exemplaritatea artei, creatorul este implicit un exponent etic al naţiunii şi, deci, un factor de fortificare a însăşi conştiinţei naţionale. Artistul autentic este o mărturie elocventă a lumii în devenire, din a cărei semnificativă alcătuire îşi alcătuieşte propria mitologie. De aici decurge originalitatea artistului ca semn distinctiv al asimilării modernului, a noului şi raportarea acestuia inedită, proaspătă, inspirată de temeiurile valoroase verificate ale tradiţiei. Această acţiune selectivă în spiritul specificului se poate exprima şi prin formula estetică a recunoaşterii unui rodnic dialog între viaţa artistică şi viaţa limbajului artistic. Confluenţele fertile, însemnînd opere desăvîrşite, marchează evenimentele artistice elocvente pentru definirea spiritualităţii naţionale şi, prin aceasta, a ansamblului conştiinţei naţionale. Virtualitatea reprezentării este surprinsă de D. Caracostea în definirea „creativităţii" ca ansamblu al acestor factori" care au adus pe cei mai aleşi poeţi ai neamului la o expresie unică şi care, întrucît ne cunoaştem în ea, este deopotrivă cu însăşi fiinţa noastră. Implicînd limba, astfel de plăsmuiri sînt stîlpi ai caracterologiei naţionale"[29]. Pro-

---

[26] R. Vulcănescu, *Bazele esteticii române*, Buc., Tipografia „Furnica", 1940. p. 13

[27] apud K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii*, p. 366

[28] G. E. Lessing, *Dramaturgia de la Hamburg*, în *Opere*, vol. I, Buc., E.s.p.l.a., 1958, p. 44

[29] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Buc., Fundaţia pentru literatură şi artă, 1943, p. 9.

punînd conceptul de „creativitate" pentru autonomizarea faptului de cultură, ca reacție la abuzul de analogie cu științele naturii din scientismul modern, procesul de specificitate — „ridicarea la valoarea de poezie" — este și specific în teoria lui Caracostea, în măsura în care istoria nu este chemată doar „să lămurească viața lăuntrică", ci înseși destinele distincte ale colectivităților sociale.

Aspectul pe care vrem să-l subliniem în mod deosebit, la ideea de reprezentabilitate a subiectului creator, este latența obiectivă a originalității (care devine activă numai în prezența unui har interior a inspirației): ceea ce conferă individualitate distinctă autorului-artist este modul în care reprezintă universul spiritual al țării și poporului căruia îi aparține. Cît privește literatura, condiția autenticității naționale este facilitată de caracterul propriu al instrumentului de expresie — limba, deoarece limba precizează într-o imensă măsură caracterul literaturilor naționale.

Așadar, specificul național se leagă definitoriu de condiția marilor creatori. Nu simpla întrebuințare de elemente naționale conferă artei caracterul de a fi națională, ci o anumită irepetabilă sensibilitate ținînd seama de arhetipuri culturale istoric constituite. De aceea, orice apreciere asupra circulației universale trebuie să aibă în vedere condiția proprie a marilor creatori — aceea de a fi mari personalități naționale, care și-au impus lucrările, ca evenimente artistice, de pe această poziție. Ar fi împotriva evidenței concluzia că națiunea impune un mod unic de exprimare artiștilor care îi aparțin, că ar exercita un efect reductiv asupra personalității creatoare; din contră, ea oferă un cadru optim de manifestare pentru desăvîrșirea timbrurilor personale pe un făgaș de semnificație reprezentativă. Însăși însumarea valorică a acestora dă măsura îmbogățirii permanente a formelor naționale de exprimare artistică. Ideea după care „cu cît un artist este mai național, cu atît este mai greu de înțeles în străinătate" (Mihai Ralea) poate primi o interpretare nedorită de autorul ei, deoarece contextul se referă la îngustimea naționalismului și la lipsa de discernămînt în alegerea elementelor de exprimare a specificului național. Exacerbarea și unilateralizarea reprezentării prin artă exclusiv a spiritului național, într-o accepție autotelică convențională, este una din greșelile care privează pe autor tocmai de implicarea caracterului general uman, aruncînd asupra operelor acestora o lumină reducționistă, simplificatoare. Observînd inutilitatea unor speculații pe care le invocă Baldensperger — că Dante era de origine germanică, Boccacio era, după mamă și locul nașterii, francez, Corneille normand — B. Croce răzbește în cealaltă extremă, scriind cu o păgubitoare mînie: „trebuie negat în chip radical însuși fundamentul relației care, pretind unii, s-ar stabili între conceptul de poezie și cel de națiune"[30]. Estetismul este, prin definiție, refractar condiționărilor și recunoașterii influenței factorilor modelatori, încît, din această perspectivă de excesiv rigorism, specificul național cade în afara posibilităților de explicitare. De aceea, estetica imanentistă nu a putut acorda acestui concept un suport teoretic definitiv. Or, forța reprezentativă a scriitorului constă în autenticitatea personalității sale, în care omul este ispitit de artist, încît se integrează în sfera caracteristicilor naționale prin capacitatea de înțelegere a acestora în perspectiva universalității. În acest sens, G. Călinescu aduce un bun exemplu prin Goethe, la care apar întărite notele esențiale ale poporului căruia îi aparține (imaginație, curiozitate, aplecare spre studiu, tenacitate, înclinare speculativă, studiul naturii, patetism etc.), iar celelalte no-

[30] B. Croce, *Poezia*, Buc., Editura Univers, 1972, p. 340.

te, care îi nuanțează personalitatea, rămîn mai puțin semnificative — reductibile la o sinteză finală. Esențialitățile spirituale naționale nu sînt exclusive și copleșitoare, pe planul manifestării artistice, în schimb constituie dominante valorice definitorii și de profundă identificare.

Rolul exponențial al artistului pentru specificul național. înseamnă o fastuoasă deschidere spre o problematică de filozofie, în care destinele omului devin jaloanele unei reflexivități de profundă responsabilitate. Dialogul fructuos cu timpul propune pentru eternitate condiția umanistă a prezentului ca fapt de artă. Prin acest *prezent*, specificul național reflectă conștiința intersecției istoriei universale cu destinele unei națiuni.

Semnificația estetică a specificului național nu se poate defini în absența unei evoluări a rolului tradiției. În sfera tradiției intră ansamblul concepțiilor și practicilor care se statornicesc istoricește în cadrul unor grupuri sociale (popoare, națiuni) și care se transmit din generație în generație, sub forma unor valori determinante. Alături de marile învățăminte ale istoriei, în tradiție intră valorile culturale create de popor, ca patrimoniu de referință în explicarea profilului spiritului național. Limba, acel „thesaurus linguae", este un prim dat al tradiției culturale.

Tradiția are la bază și scoate în relief un sens propriu al continuității. Ea înseamnă, în același timp, permanență și valoare. Solicitarea mai insistentă a tradiției precede orice sinteză care intervine în dialectica progresului artistic. Fermentul distinctiv este capacitatea de a oferi actualității acea culoare și savoare conținute în sugestiile ansamblului de concepții, obiceiuri, credințe, datini, formate istoricește în spiritualitatea națiunii. În constantele tradiției artistice se înscriu acele mărturii ale trecutului — vestigii de cultură materială, monumente

de artă, opere de arhitectură, de literatură, pictură, sculptură, muzică etc. — care relevă cu elocvență geniul, sensibilitatea și capacitatea creatoare a poporului. Etosul național — obiceiuri, credințe, arta populară — este o viguroasă rădăcină susținătoare a ansamblului creației artistice naționale.

La tradiția culturală și artistică nu ne putem raporta ca la un zăcămînt de muzeu, desuet și sentimental, ci ca la o forță activă, unitară și continuă, provocînd mereu la o conștiință a integrării în patrimoniul de aur prin care se exprimă în universalitatea specificului artistic al unei națiuni. Aptitudinea tradiției este de a da măsura unei comunicări sociale, spirituale, afective prin valori care se consideră apte de a participa dinamic la un nou nivel de evoluție a culturii și civilizației. Tradiția este premisa sintezei și o constantă a dialecticii progresului. Este o sursă de sugestii optime, prezentă latent sau efectiv, dar resimțită oricînd, în realitatea artei. Structura valorilor componente exprimă relația continuă cu evoluția de ansamblu a formelor de acțiune și de conștiință socială. De aceea, este îndreptățită asimilarea tradiției la o condiție a clasicității, avîndu-se în vedere pregnanța și exemplaritatea valorilor care o compun. Scriitorul mare contopește tradiția în actualitatea sa sufletească, obiectivată în operă și cuprinzînd în sinteză de principiu toate momentele istorice ale evoluției artistice.

Față de specificul național, tradiția are un regim de cuprindere mai larg, incluzînd formele și structurile decorative, sistemele melodice proprii, mitologiile etosului, procedeele stilistice ale diferitelor genuri de artă, structura lor formală, tehnica limbajului artistic, viziunea autorilor asupra fenomenului artistic. Tradiția este un factor procesual, format din asimilarea permanentă a valorilor autentice, a creațiilor care au ilustrat etape și evenimente hotă-

rîtoare, fapt care confirmă aprecierea axiomatică a lui Vladimir Streinu conform căreia „tradiția însumează un număr de evoluții asimilate"[31]. Tradiția nu participă la construirea specificului național printr-un raport imuabil și atemporal, ci pe baza unei istoricități selective. Acțiunea istorică formativă a tradiției optimizează energiile creatoare ale unui popor printr-o succesiune de consimțămînt al generațiilor, încît, dacă pe o anumită treaptă istorică, artele încă nu sînt naționale, ele vor deveni cu necesitate.

În parametrii tradiției intră și conștiința activă a rolului moștenirii literare, artistice în general, în care, alături de transmiterea creațiilor artistice, stă și transmiterea unor atitudini, teme și procedee ale creatorilor. Așa înțeleasă, moștenirea artistică definește însăși albia de manifestare sensibilă a continuității sentimentului național. Aspectul cel mai rezistent al tradiției, conturat într-o sinteză a gîndirii și expresiei artistice, este sinonim cu valențele specificului național. Aceasta subliniază încă o dată istoricitatea conceptului în discuție și — după cum arată Tudor Vianu — beneficiul culturilor cu un trecut mai lung decît cele cu origini mai apropiate. Dialectica actelor de creație îmbină acțiunea sugestiilor valoroase ale trecutului cu însăși verificarea virtualităților trecutului prin creația prezentă.

Tot în perimetrul tradiției intră lecția vizionară, funciar antitradiționalistă, a marilor personalități artistice, cu un caracter exemplar atît sub raportul coordonatelor concepției artistice, cît și sub cel al mijloacelor de expresie. Adevăratul scriitor *tradițional* — observă pertinent T. S. Eliot — are o superioară înțelegere interioară a sensului istoriei, căci, „dacă singura formă a tradiției, a transmiterii

[31] Vladimir Streinu, *Esthesis carpato-dunărean*, în *Gazeta literară* din 14 aprilie 1966.

ar fi acea de a păși orbește pe calea generației nemijlocit premergătoare, de a adera cu timiditate la succesul ei, atunci «tradiția»ar trebui categoric descurajată"[32]. Desigur, orice optică simplificatoare asupra tradiției este neavenită și denotă o înțelegere parțială. Comportamentul mecanic față de tradiție înseamnă lipsă de loialitate față de menirea creatoare. O superioară înțelegere a sensului istoriei oferă, în înțelegerea simultaneității valorice a literaturilor naționalitate, și o percepție a trecutului nu numai ca trecut, ci și ca prezent. Este un fapt constatat că tirania tradiției, paseismul îngrădind spontaneitatea, se manifestă în toate formele de epigonism. La acest diapazon abuziv, tradiționalismul compromite însuși sentimentul tradiției. Tradiționalismul trebuie înțeles bine ca o deviere periculoasă a tradiției sănătoase, în sensul că, dacă poate exprima, la un moment dat, o tendință în viața socială, are insinuante rezonanțe în cultură, încercînd să justifice supralicitarea elementelor tradiției, luate în sine și escamotînd selecționarea critică și interpretarea analitică, fără să se țină cont de noile valori între timp produse, față de care se adoptă o atitudine conservatoare. Structurile tradiționale luate în sine, dogmatic, sînt doar indicative ceremoniale exeterioare, compromise prin uscăciune. De asemenea, este greșit și simplificator să se creadă, în chestiunea atitudinii față de tradiție, că specificul național ar fi mai propriu curentelor, orientărilor, artiștilor care cultivă acuzat ideea de tradiție (romantismul, sămănătorismul, poporanismul), sau acelor autori care se preocupă de teme istorice. Nu la simpla recuzită istorico-etnografică se reduce tradiția, ci esența ei constă în viziunea activă și selectivă asupra ei, în participarea la tradiție cu sentimentul necesității depășirii ei. Tradiția pre-

[32] T.S. Eliot, *Tradiție și talent personal*, în vol. *Eseuri literare*, 1964, p. 222.

supune interacțiunea esențială dintre creație și adaptare, ecuație cu termeni permutabili în procesul desfășurării ei. În fapt, raportul dintre tradiție și inovație, construcție și reconstrucție, preluare și creație aparține unei ordini a perenității esențelor culturii.

Tradiția adevărată nu este o piesă de muzeu, superstiție a trecutului, ci inițiativă creatoare, stimul al originalității, căutare activă a unei „tradiții". Ea germinează firesc nevoia de originalitate, deoarece orice inițiativă artistică avînd conștiința faptului că înseamnă un început, s-a revendicat de la o experiență artistică a trecutului, de la o anumită ideologie artistică. Etosul național — obiceiuri și credințe, artă populară — evenimentul istoric, faptul artistic remarcabil alimentează actualitatea creației artistice, imprimîndu-i patos național și forță prospectivă pe planul căutărilor expresive, însemnînd, de fapt, asumare autentică a trecutului. Bogăția de sugestii a tradiției, înțeleasă ca piatră de temelie la înălțarea edificiului culturii naționale, certifică o condiție valorică pe care Ov. Densusianu o numea „mistică" (cu un înțeles al termenului vizînd arhetipurile de spiritualitate ale unui popor, apropiat de înțelesul pe care i-l dă și Mihail Dragomirescu), aptă de a înscrie mișcarea artistică națională pe traiectoria universalității ideea legăturii dintre tradiție și universalitate, prin convingerea expunerii de motive, merită o subliniere aparte: „Numai o cultură intensivă și întemeiată pe o lungă tradiție îți dă puterea să te ridici în sfera abstracțiunii, să fii un erou al idealismului, să-ți împodobești viața cu acel misticism spre care trebuie să tindă oricine e frămîntat de năzuințe grandioase — prin misticism nu înțeleg numai pe acel religios, ci exaltarea nobilă ce împletește sufletele idealiste — mistic în felul lui e orice adevărat poet, chiar dacă nu cîntă subiecte religioase, cum este și pictorul, sculptorul și tot așa savan-

tul care se pasionează pentru abstracțiuni — mistic, în sfîrșit, e orice gînditor în al cărui suflet bat ecourile sufletului universal"[33]. De asemenea, învățămintele majore ale tradiției artistice și culturale exprimă un mesaj național și totodată profund uman, rezultînd din decantări subtile și interpretări cu discernămînt ale experienței poporului, avînd ca finalizare înscrierea, în istoria societății, a unor experiențe umane semnificative de valoare certă. Elementele structurate estetic ale acestor experiențe umane fundamentale se recunosc în mitologiile, formele decorative și procedeele de abstractizare ale artei populare, în structura formală particularizată a fiecărui gen sau specie de artă, procedeele stilistice ale specificității, normativele viziunii estetice — raționalistă, existențială ș.a., specificul fiecărui stil istoric (clasic, gotic, baroc) sau a fiecărui curent (realism, simbolism, imagism etc.), în raportul marilor personalități artistice pe plan național sau universal. Ca principiu estetic, se cere subliniat faptul că acțiunea tradiției nu poate fi concepută uniform și abstract, ci în funcție de solicitările fiecărui moment istoric și de problematica de creație a unui anumit timp. Investirea tradiției în fiecare operă nou creată reflectă problematica de creație la un moment dat, istoricește constituită, controlînd anvergura fiecărui element în sistemul general de evoluție a artei.

Orice act creator autentic include două laturi inseparabile, care sînt tradiția și inovația, noutatea căutîndu-și tiparul valoric în selecția operată de trecut. Originalitatea cu orice preț, unicitatea ambițioasă, bizarul, structurile formale stridente nu mai au acea garanție a valorii pe care numai spiritul sănătos al tradiției îl poate asigura, încît se poate

[33] Ov. Densusianu, *Spre literatura care trebuie s-o avem*, în *Vieața nouă*, X, 1914, nr. 3

afirma că nu ceea ce este mai apăsat legat de personalitatea autorului formează partea cea mai valoroasă a operei, ci universalitatea pe care o revelează. Un alt principiu indică așadar — că tradiția nu înseamnă încălcarea limitelor convenției artistice, ci afirmarea acestora ca fapte de creație, care cu atît mai mult se împărtășesc din valorile fondului ireductibil de tradiție și sensibilitate. Iconoclastia inovației este tot atît de aberantă, în domeniul artistic, ca și manierismul tradiționalismului, ambele dezechilibrînd cumpăna eficientă prin care sinteza devine cîmp axiologic de referință.

Simțul tradiției, prezent ca actualitate estetică în fiecare epocă istorică, ordonează operele de artă în serialități formate pe principiul intercondiționării, creînd o *ordine* revăzută la fiecare operă de artă nou creată, ca expresie estetică a racordării și raportării inovației la tradiție. Acest sens propriu include în conștiința artistică a prezentului o asemenea opțiune valorică asupra trecutului cum nici trecutul însuși nu putuse vădi Așa se explică paradoxul aparent al „actualității trecutului", prin care se sensibilizează emoția artistului și care îi potențează personalitatea pînă la starea de trans-personalitate, spre contopirea cu simțirea colectivă.

Un domeniu funcțional al tradiției artistice constă în fortificarea creatoare a spiritului regional, înțeles, de obicei, ca zonare a ariei spirituale naționale. Dar trebuie semnalat și un sens intermediar, între național și universal, ca arie regională de circulație și migrație tradițională a unor motive, întrucît culturile naționale înglobate prezintă anumite similitudini, ce pot fi urmărite în cadrul studiilor comparatiste. Anumite evenimente istorice comune și influențe culturale reciproce explică această posibilă zonare intermediară. Se poate vorbi, în acest sens, de un folclor balcanic (este cunoscută, bunăoară, migrația motivului Meșterului Ma-

nole), de o cultură anglo-saxonă, de o literatură romanică (bazată în special pe înrudirea lingvistică).

Un alt aspect al tradiției în cîmpul unor manifestări regionale privește tendința închistării într-o zonă anume, confundînd naționalul cu o stare autarhică. Concepția este derivată din ideologia autonomismului exclusivist, care cultiva factorul etnic pe temeiuri discriminatorii. Reamintim exemplul lui A. C. Cuza, promotor al unei estetici rasiste, extremiste, care își propunea să cultive frumosul național pe baze eugenice și noocrate (arta trebuie să fie emanația elitei naționale). Deși inspirat de premise esteticește valabile (artistul trebuie să toarne conținutul național în tiparul general al categoriilor estetice), a ajuns la acest rezultat de conservatorism agresiv, plătind tribut politicii de dreapta a timpului, părăsind estetica pentru „militarism", cum spunea Mihail Dragomirescu. Nichifor Crainic, exploatînd teoretic o străveche dimensiune creștină a spiritualității populare, construiește, la fel, o estetică de derivație, cu coloratură teologală, apropiată de dogmatismul patristic, apologetică în sens mistic și național. La el, motive de protoistorie primesc o turnură specială, dilatatorie, cum ar fi nostalgia adamică din colindele populare, sau frumosul sofianic ce transcende lumea, înspre o beatitudine a divinității.

Orice gîndire echilibrată previne asupra riscului închistării într-o concepție insulară asupra tradiției culturale. Exagerarea protejării culturii naționale în sens regionalist înseamnă că specificul național nu poate asimila și folosi creator cele mai de seamă valori din cultura universală.

În program estetic, fenomenul de „regional" este aleatoriu și poate exprima trei situații diferite; stabilind aceste raporturi, se poate exprima mai clar orice punct de vedere asupra înțelesului estetic pe care îl comportă, inclusiv cel amintit. Din perspectivă axiologică, regionalul înseamnă o limitare sim-

ptomatică a circulației operei de artă fie din cauza realizării ei dialectale, fie din cauza altei eșuări de creație, care îi comprimă inevitabil audiența; din perspectiva naționalului, regionalul este o celulă operativă, o forță constitutivă, de resurse depozitate, a cărei finalitate estetică se probează prin capacitatea integrativă; din perspectiva universalului, regionalul este o justificare comparatistă, adică un grup de culturi regionale, înrudite prin limbă sau vecinătate, care prezintă anumite trăsături comune, reperabile în opere diferite, constituite pe baza unor influențe stabile sau a unor similarități de condiții social-istorice. Este evident că gradul de selectivitate și rigoarea criteriilor sînt mult mai sistematic constituite la nivel național. În aria regională, însăși tradiția îmbracă un aspect mai amorf, dovadă multele variante care circulă în anumite zone, păstrarea unor motive mai puțin semnificative și tentația imitativă pe plan local. În acest sens, spiritul regional poate prezenta aspecte minore, dar nu poate fi disprețuit, mai ales în culturile care s-au manifestat tradițional pe latură integrativă, deci preponderent omogen, cum este cultura română. În aceste cazuri, spiritul provincial devine regional și îmbracă forma unei structuri „de trecere". Important este, în această operațiune, de a alege caracterele fizionomiei regionale pornind de la felul cum acestea se oglindesc în sinteza națională și care, pentru regiunea respectivă, constituie dominante. În fond, orice tradiție autentică, dezvoltată și numai în limite provinciale, interesează configurația specificului artistic al națiunii respective.

Față de tendința uniformizatoare, la scară mondială, imboldită de generalizările utilitare impuse de civilizația tehnică, orice contrapondere a diferențialului spiritual merită atenție. Specificul regional, în sensurile pozitive pe care am încercat să le enunțăm, este o astfel de variantă, care concură la subtile echilibrări ale culturii naționale.

*

*   *

Raportul dintre național și universal este o expresie specializată a raportului filozofic dintre particular și general. Materialismul dialectic accentuează unitatea dialectică a particularului cu generalul, a cărei realitate este de natura unei indisolubile reciprocități. Particularul este o structură cu arie subordonată, exprimînd o sinteză parțială. El definește, în plan filozofic, situația intermediară dintre singular și general, iar în plan estetic o semnificație de covîrșitoare importanță. Între singularitatea ca proprietate calitativă a creației exprimată prin opera de artă și generalitatea sferei de proprietăți sintetice căreia îi aparține, particularul îndeplinește funcția modelatoare exprimată prin existența unei grupe omogen-uniforme de produse artistice, al cărei element distinctiv este specificul național încorporat. Artistul reprezentativ, creatorul de geniu dă echivalentul estetic al particularului prin ilustrarea unei direcții impuse de interese naționale și sociale, în funcție de moment istoric și realizează condiția generalului prin proiectarea acestei problematici efective pe plan universal-uman, care interesează pretutindeni și totdeauna, descifrînd în experiența specific națională trăsături esențiale ale condiției umane. În afara întregului pe care îl reprezintă generalul, aporturile particulare își pierd o serie de însușiri, ceea ce arată necesitatea interacțiunii noțiunilor în discuție.

Generalul înseamnă o proprietate repetabilă la un grup omogen de obiecte, unitate a proprietăților unei clase de obiecte, funcționînd ca lege a existenței și calității lor. Sinteza generală este o concluzie verificată pe baza studierii unui mare număr de fenomene individuale. Generalul în artă este rezultat al decantării schimbului de valori spirituale între popoare și însușirea de către acestea a tot ce are mai înaintat arta și cultura universală. De aceea, universalitatea

estetică exprimă capacitatea operei de artă de a cuprinde un mesaj deschis, care se adresează tuturor oamenilor și tuturor timpurilor. Elementele de universalitate se referă la ipostazele definitorii ale umanului, condiționările naționale fiind modulații ale unei zonări specifice. Deci, în artă este un nonsens, o aberație a se vorbi de un general pur, deoarece generalul se legitimează numai prin intermediul specificului. Universalul este o sinteză a contribuțiilor naționale pe latura cea mai de seamă a existenței lor. Condiționînd și condiționat de circuitul mondial de valori spirituale, universalul exprimă o reciprocitate organică față de particular, a cărei dinamică este însuși sensul dezvoltării interne.

Universalul este o sinteză armonică selectivă a aporturilor specifice, constituit pe baza unei dialectici inductive și pe o logică a valorilor, care nu estompează individualitatea culturilor (în structuri supranaționale și suprastatale, cum teoretizează unii ideologi nemarxiști), ci o pune în relief prin mijlocirea unei accepții generale, care ține cont atît de individualitatea culturilor naționale, cît și de evidențierea trăsăturilor comune, ale apariției și dezvoltării culturii universale ca un întreg. Este de observat că replierea estetică a specificului nu înseamnă absolutizarea povățuitoare, monopolizarea unei singularități privilegiate, care să încerce acreditarea ideii de practicare exclusivă a spiritului sau rațiunii, fapt care nu poate da adevăratul caracter distinctiv al națiunii în circuitul universal. Nu există gen sau modalitate de artă irepetabile. Diferența specifică se exprimă real printr-o proporție constructivă, implicînd tonalități subtile și o organicitate nuanțată; adică, un ton dinamic exprimat printr-o acțiune constitutivă preferențială, de repartizare inerentă a calităților și tendințelor fixate prin prestația spirituală colectivă, a dominantelor configurative, a singularităților organice.

Propagarea în universalitate a artei naționale are la bază o condiție superlativă a operelor, definită prin fericita coincidență a specificului național cu specificitatea artistică. Specificitatea recunoaște specificul ca fapt artistic, oferindu-i condiția estetică de manifestare. Ambele componente ale fuziunii creatoare conțin valențele universalității, una sub forma unui repertoriu de teme, cealaltă sub forma registrului proxim de semnificații estetice. Virtutea universalității nu se bazează însă pe două temeiuri avînd naturi diferite, ci pe o singură realitate, aceea a operei ca măsură superlativă.

Prima observație denunță judecata grosieră care consideră universalitatea ca o însumare mecanică a culturilor naționale, judecată care se face în absența cîmpului axiologic de referință și inaptă de evaluare a însuși aportului inedit. Cu îndreptățire, Zoe Dumitrescu-Bușulenga remarca faptul că termenul de universalitate „cumulează sensurile de general, cuprinzător în spațiu și în timp și de judecată de valoare. De aceea, literatura universală nu este numai o sumă a literaturilor naționale, ci o sumă a valorilor umaniste și estetice universale, produse de literaturile naționale"[34]. Indicatorul valoric al universalității certifică nivelul de maturizare — nu în sensul biologismului cultural spenglerian — a culturii naționale, în ideea că ridicarea naționalului pe culmile universalității înseamnă fertilizarea elementelor inedite ale specificului național prin tot ce a produs mai bun cultura mondială ca gîndire, sensibilitate, valoare, normativitate. Acest mecanism derivă dintr-un regim al interferențelor catalizatoare, în sensul că evoluția fiecărei culturi naționale se caracterizează atît prin dezvoltarea elementelor autohtone, cît și prin asimilarea de elemente ale unor culturi naționale. Acest schimb se poate produce numai în-

[34] *Secolul 20*, nr. 12/1963

tr-un cîmp axiologic pe care singur specificul îl poate postula. Nivelul exponențial al reprezentabilității pentru specificul național se identifică cu forța de penetrație a operei de artă în conștiința universalității, cînd devine inteligibilă întregii umanități.

În imanența categorială a esteticului este pusă la noi, pentru prima oară, problema universalității artei de către Titu Maiorescu[35], prin formula universalității frumosului, la care parvine orice inspirație autentică și originală. Esteticianul formulează, cel dintîi în cultura noastră, acțiunea universalizării sub aspect simpatetic, în spiritul solidarității romantice: „... orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei". Aici întîlnim un alt principiu al universalizării artistice, cel care arată că propagarea în conștiința lumii a specificului național înseamnă a proceda la deschiderea particularului spre semnificații generale. Această ridicare la putere înseamnă tocmai realizarea specificului la nivel de categorii estetice, deci sub forma unor chintesențe specializate ale reactivității naționale, deoarece caracterul acestora de a fi generale întreține totodată un cult al valorilor supreme. O operă de artă se validează estetic în planul universalității prin valorile ce le conține, oferind o imagine autentică și coerentă, în determinările specificului, a condiției umane. Accedarea la semnificații este consecința unei aspirații firești spre generalitate umană. Ne putem aminti — în această ordine de idei — acea frumoasă pagină scrisă de Nicolae Bălcescu în *Românii sub Mihai Vodă Viteazul*, în care arată misiunea care revine națiunii noastre pentru a contribui ca omenirea să realizeze idealurile de dreptate și frăție: „trebuie (...) ca ea să poată do-

[35] v. T. Maiorescu, *Literatura română și străinătatea* (1882)

vedi folosul ce a adus și poate aduce lumii, trebuie să arate formula înțelegătoare ce ea reprezintă în marea carte a înțelegerii și istoriei omenești".

O altă observație care trebuie făcută privește acele porniri de izolare și singularizare a unei culturi care se manifestă prin indiferență la înrudiri și influențe. Or, expresivitatea artistică autentică privește experiența generală a întregii omeniri. Specificul unei culturi nu se poate apăra printr-un program restrictiv, ca cel sămănătorist sau poporanist, nici prin refuzul sincronizării, pe baza progresului intern, ci prin afirmarea creatoare a viabilității tuturor reprezentărilor de sine generate de fiecare cultură în parte. Tendința de cantonare forțată a artei într-un anumit univers tematic și în procedee acreditate de o experiență limitată și consumată — după cum bine s-a observat — „trădează existența unui spirit conservator, care împiedică anumite potențialități reale de a face dovada validității și implicit a specificității lor"[36]. Ideea autotelismului exagerat, contestînd posibilitatea artei de a fi înțeleasă peste hotarele naționale, nu se poate susține nici în cazul invocării incomunicabilității lingvistice, deoarece fondul sufletesc perceptiv recepționează arta ca mesaj universal și nu ca formulă limitată. Un consumator de literatură, spre exemplu, se îndreaptă cu mai mare interes spre o operă remarcabilă scrisă într-o limbă străină și pe care o poate cunoaște, eventual, prin traducere, decît spre o operă slabă scrisă în propria limbă. Împotriva ideii izolaționaliste în dezvoltarea culturilor naționale se pronunță și argumentul istoric al permanenței raportului de influențare, motiv pentru care cultura fiecărei țări s-a perpetuat prin comunicare cu celelalte.

[36] Ovidiu Cotruș, *Despre specificul național al operei de artă*, în *Familia*, nr. 9/1968.

Mai poate interveni o unilateralizare stînjenitoare în privința modului de cultivare a subiectelor autohtone, a căror însemnătate în afirmarea universală a specificului național este în afara suspectării: exacerbarea tematicii locale ca strictețe a inspirației. După observația unui cercetător, exemple ilustre vin să demonstreze că specificul ia naștere mai ales în absența unei urgențe autohtoniste a temei: Goethe este specific național atît în *Ifigenia* sa greacă, cît și în *Divanul* său oriental, Montesquieu este francez în *Scrisorile persane*, Enescu rămîne român în *Oedip*, ca și Grigorescu în imaginile sale asupra Barbizonului, Călinescu în *Șun*, Marin Preda în *Friguri*[37] ș.a.m.d. Lucian Blaga ajunge pînă la a da o formă afirmativă paradoxului că o operă poate să fie *românească* fără a cuprinde nici un element de etnografie autohtonă, sau — tot pentru a exemplifica — Bartok Béla compune o muzică pe motive românești, dar cu un caracter ultim totuși maghiar. Dar aici problema trebuie pusă și în alți termeni: prin acest mod de creație compozitorul a îmbogățit însăși muzica naționalității căreia îi aparține. Aceasta, fiindcă specificul nu se realizează pe plan orizontal, cantitativ, ci pe plan vertical, calitativ, deoarece orice operă autentică de artă presupune restabilirea unei legături organice cu rădăcinile mitice ale artei, cu marile mituri primordiale.

Artistul autentic dezvăluie, din experiența proprie a națiunii din care face parte, trăsături esențiale și ilustrative ale condiției umane. Printr-o operă exponențială, reprezentativă, el accede la universalitate prin forma popularității, a difuziunii și influenței exercitate asupra contemporanilor și, apoi, a posterității. Numai referirile axiologice care țin cont de specificitate se pot afirma cu reputații universale și

[37] Gh. Stroia, *Specificul național al artei și literaturii*, în *Lupta de clasă*, nr. 6/1967.

nu împărțirile artificiale între „culturi mari" și „mici" (universale și neuniversale). Proiectarea în general-uman a problematicii specifice, izvorîtă din idealurile de viață și modul particular de gîndire al poporului, înseamnă obiectualizarea esenței umane pe zone mergînd dinspre local, regional, prin național, spre universal. Caracterul de universalitate se dobîndește prin conștiința solidarității cu spațiul și timpul, depășirea simplului fapt istoric înspre o semnificație a originalității, prin capacitatea de a răspunde exigențelor legate de timp (epocă istorică) și loc (țară), chiar dacă nu sîntem contemporani realităților prezentate, dar neapărat interpreții lor.

În plus, însăși caracteristica valorii estetice este o tendință a universalității, prin vocația de a da o reprezentare sugestivă a naturii general-umane. Fazele succesive ale acestui proces, în ultimă instanță axiologic, se definesc prin ilustrări la diferite grade ale confluenței specificului cu specificitatea, tinzînd spre o tipicitate colectivă tot mai largă. Asimilate și cunoscute la condiția universalității, operele artistice își produc ele însele un destin longevin, prin perpetua înrîurire a exemplarității lor asupra contextului național căruia îi aparțin în mod originar, perpetuînd o conștiință autohtonă a perfectibilității.

Așa ca peste tot, nici în artă, cum spun Marx și Engels în *Ideologia germană*, „îngustimea de vederi națională nu este simpatică nicăieri". Filozofia marxistă afirmă egalitatea culturilor naționale, fiecare avînd capacitatea de a se dezvolta conform condițiilor concret-istorice ale fiecărei țări și dinamicii forțelor interne care îi dau o configurație specifică, reflectînd dezvoltarea spirituală liberă a fiecărei națiuni. Întemeiată pe specific, cultura națională are o capacitate de afirmare și înrîurire izvorîtă din două determinări principale: organicitatea evoluției sale interne de reprezentare cît mai largă și mai profundă a specificului și simetria încadrării sale în sinteza universală

a problematicii umanului. De altfel, soluția în această problemă este exprimată, la noi, cu toată claritatea: „cunoașterea culturii universale reprezintă o necesitate nu numai pentru cei care lucrează în acest domeniu, ci pentru orice popor. Nici o națiune nu se poate dezvolta, nu-și poate înscrie cultura în sfera civilizației mondiale dacă se izolează, dacă nu participă la circuitul de valori spirituale. Datoria noastră este să facem cunoscute peste hotare marile realizări ale culturii patriei noastre, să ne afirmăm cu contribuția noastră originală în patrimoniul civilizației internaționale. Totodată, considerăm că a te izola, în orice domeniu de activitate, înseamnă a renunța să progresezi în pas cu cuceririle umane, a renunța la aportul gîndirii și cunoașterii altor popoare"[38].

[38] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură*, în *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 5, București, Editura Politică, 1971, p. 472—473.

ANTICIPĂRI ALE ESTETICII DOCTRINARE A SPECIFICULUI NAȚIONAL

Deși impusă, ca directivare spirituală, în secolul trecut, în cadrul general al dezvoltării ideologiilor naționale, teoria specificului național în artă a avut, la noi, o protoistorie și o evoluție coextensivă perfecționării generale a conștiinței sociale. Cadrul ulterior, metodico-teoretic specializat, este rezultatul calitativ al unor preocupări tradiționale de autohtonizare a fenomenelor de conștiință, înregistrate de la cele dintîi mărturii scrise din cultura românească, în multele pagini de emoționant patriotism ale autorilor de texte religioase sau din cronicari.

O idee fundamentală a acestei neîntrerupte mișcări de conștiință este punerea în evidență și argumentarea originalității populare și românești a instrumentului lingvistic. Conștiința că limba scrisă trebuie să fie limba celor mulți care o vorbesc determină, de la începuturi, o direcție fundamental democrată a culturii, temperînd excese, atunci cînd germenii acestora s-au făcut simțiți. Sînt cunoscute în acest sens, cuvintele prin care Coresi încheie *Evangheliarul românesc* (1561): „în sfînta besearică mai bine a grăi cinci cuvinte cu înțeles decît 10 mii de cuvinte neînțelese în limbă străină". Varlaam, Simion Ștefan, Dosoftei se pronunță, la fel, pentru larga accesibilitate a limbii scrise, trebuind să fie înțeleasă de întreaga comunitate socială care o întrebuințează. În prefața a doua la *Cartea românească de învățătură*, cunoscută îndeobște sub titlul de *Cazania*, tipărită la Iași, în 1643, Varlaam arată motivele responsabilității patriotice care l-au îndemnat să traducă și să

publice cartea: „limba noastră românească (...) nu are carte pre limba sa". În virtutea considerării limbii româneşti ca principiu de unitate, pe baza unei largi accesibilităţi, în *Noul testament*, tipărit de Simion Ştefan la Bălgrad (Alba-Iulia), în anul 1648, se scrie: „Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni cari umblă în toate ţările, aşa şi cuvintele acelea sînt bune carele le înţeleg toţi". În a doua jumătate a sec. al XVII-lea, mitropolitul Dosoftei face apel tot la argumentul lingvistic al unităţii, evident odată cu introducerea oficială a limbii române, proprie exprimării sentimentelor patriotice: „mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintea să grăiesc, dar şi pe alţii să învăţ, decît dzeace mii de cuvinte într-altă limbă".

Cronicarii aduc acestui elan argumentul ştiinţific şi vigoarea nervului polemic în iniţierea unor idei fundamentale pentru edificiul conştiinţei naţionale; ca: originea latină a limbii şi poporului român, continuitatea noastră istorică, unitatea de limbă şi de teritoriu. Vizionarismul generos al începuturilor este accentuat prin argumentul îndreptării istorice a românilor. De numele lui Grigore Ureche se leagă prima afirmare scrisă, în cultura noastră, a originii latine a limbii şi poporului român din cele trei provincii, prin vestitele cuvinte: „românii, cît se află locuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramureş, de la un loc sînt cu moldovenii şi toţi de la Rîm se trag". El este cel dintîi care semnalează existenţa unui fond lexical latin în limba română, fond căruia i s-au adăugat şi alte împrumuturi, de la popoarele cu care am venit în contact. Miron Costin se opreşte la aceleaşi ţeluri demonstrative — unitatea poporului român din diferitele provincii, provenienţa latină a limbii române, prima dată demonstrată pe baza principiilor evolutive ale gramaticii istorice, caracterul romanic al limbii şi poporului român; pe lîngă argumentul lingvistic, Miron Costin

aduce şi mărturia arheologică: valul lui Traian, inscripţii lapidare, cetăţi şi monede vechi, proba etnografică şi folclorică. În predoslovia la *De neamul moldovenilor*, sintetizează o viziune fermă a unităţii: „locuitorii ţării noastre, Moldovei şi Ţării Munteneşti şi românii din ţările ungureşti (...) toţi un neam şi odată discălicaţi sînt". De la înălţimea acestor convingeri, însuşi orizontul estetic se conturează semnificativ. În predoslovia la *Viaţa lumii*, Miron Costin profesează credinţa că, prin scrierea sa „să se vadă că şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce se cheamă stihuri".

Un înflăcărat patriot este şi Ion Neculce, la care dragostea de ţară, preţuirea folclorului (valorificat în *O seamă de cuvinte*), sentimentul independenţei româneşti, deplîngerea cecităţii faţă de străini capătă accente de intensă participare, cadenţe de vastă mobilizare sufletească: „Oh! oh! oh! săraca ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceştia ai avut! Ce sorţi de viaţă ţi-au căzut! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mirare este, cu atîte spurcăciuni de obiceiuri ce să trag pînă astăzi în tine, Moldovă!".

Stolnicul Constantin Contacuzino, Dimitrie Cantemir aduc şi înflăcărate mărturii de conştiinţă pentru marile idealuri patriotice ale timpului, pentru adîncirea sentimentului patriotic în cultură şi literatură. Constantin Cantacuzino sesizează diferenţa de atitudine şi participare a creatorului de artă atunci cînd dă relief emoţional realităţilor naţionale: „şi de al său într-un chip şi de streini într-alt chip scrie", prefigurînd organicitatea spirituală în patosul constructiv naţional. Dimitrie Cantemir, dezvoltînd ideile vizionare ale cărturarilor-patrioţi premergători, a lucrat şi spre a ridica limba ţării la rangul de limbă a ştiinţei şi literaturii; el însuşi, pe lîngă scrierile latine, a redactat în limba română *Divanul lumii cu înţeleptul*, *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*. Graiul popular este luat ca bază a limbii literare.

Prin accentuarea și argumentarea originii latine a limbii și poporului român, *Descrierea Moldovei* continuă marile idei patriotice ale cronicarilor. Un puternic suflu originar este introdus în scriere prin evaluarea folclorului ca document semnificativ de viață a poporului, autorul înfățișînd cu mîndrie și căldură obiceiurile de la nunți, înmormîntări, practici populare caracteristice, ceremoniile locale. *Hronicul vechimii romăno-moldo-vlahilor* este o pledoarie argumentată pentru originea romană a românilor din toate provinciile, unitatea de origine și de stat, continuitatea românilor pe pămîntul vechii Dacii, toate aceste repere semnificative de conștiință cărturărească, pusă în slujba binelui țării, fiind alimentate de focul interior al marelui său exemplu patriotic („că dulce iaste dragostea moșiei"). Idealul slujirii poporului și a patriei, printr-o lucrare asimilată temeliei culturii românești, începe să prindă un tot mai responsabil contur, configurînd o directivare spirituală care se va accentua mereu, cea a permanentei însuflețiri a realității specifice prin elanul unei funcționalități constitutive.

În Transilvania, datorită împrejurărilor sociale și politice speciale, demonstrarea infailibilității drepturilor noastre naționale avea nevoie de argumentul insistent al dovezilor convergente, de o intransigență probantă. Nu întîmplător, Inochentie Micu procedează la un recensămînt al românilor transilvăneni, a căror superioritate numerică apare astfel evidentă și care îl îndreptățește să solicite, în dietă, recunoașterea românilor transilvăneni ca a patra națiune constituțională în stat. Corifeii Școlii Ardelene aduc problematica determinismului la o demonstrație istorică și filologică mai riguroasă și continuă, cu puternice argumente pentru unitatea noastră de limbă și de teritoriu și suscitînd o mișcare de redeșteptare națională, sprijinind astfel activ lupta poporului român din Transilvania, subjugată de imperiul habsburgic, pentru libertate națională. Lor le-a revenit misiunea de a face din studiul sîrguincios și filiația argumentului științific un crez înflăcărat de luptă patriotică, pentru a dovedi în primul rînd originea latină a poporului român și continuitatea lui în Transilvania. Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior au arătat că fondul lexical și structura gramaticală a limbii române sînt latine, teză cuprinsă în acel corolar demonstrativ care este *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, de Micu și Șincai (Viena, 1780). Budai Deleanu, în *Temeiurile limbii române*, studiază științific etimologia fondului autohton al limbii române. Introducerea alfabetului latin, realizarea primului dicționar etimologic al limbii române (*Dicționarul de la Buda*, 1825) trebuie puse în legătură cu lupta pentru afirmarea ființei naționale. Animat de idealuri patriotice luministe, Samuil Micu se pronunță pentru acces democratic la cultură, în scopul luminării poporului pentru propășirea de obște. Un salt calitativ al documentării minuțioase și al demonstrației pe baza argumentului peremptoriu se înregistrează și prin scrierile cu caracter istoric, între care *Istoria pentru începuturile românilor în Dachia* de Petru Maior, *Hronica românilor* de Gheorghe Șincai, *De Originibus populorum Transilvaniae* de I. Budai Deleanu. Realizator pedagogic al luminismului Școlii Ardelene, Gheorghe Lazăr inițiază prima instituție de învățămînt mediu și superior în limba română, la 1818, lansînd și o mobilizatoare *Înștiințare* patriotică: „Cu rușine vine un popor și neam ce este așa vechi, așa vestit, proslăvit și înzestrat cu toate rodurile pămîntului, precum și cu toate darurile duhovnicești, cu un cuvînt neam împărătesc (...) să nu aibă și el o școală mai de treabă, o Academie de știință, chiar în limba maicei sale". Tot luminatul cărturar, povățuitor al poporului, în prefața la *Povățuitorul tinerimei*, se arată adînc conștient de acea „patrioticească însuflețire și înfrumusețarea fericirei

neamului" care este propagarea învățămintelor prin instituția învățămîntului românesc.

Acești cărturari, pătrunși de aspirații exemplare și avînturi sublime, primii ridicători ai conștiinței naționale la înțeles de supremă valoare pentru destinele culturii naționale, pe care le voiau edificate pe toată fermitatea drepturilor istorice, s-au impus ca adevărați apostoli ai neamului. Ei au pus bazele pentru ceea ce se va constitui în complexul de valori distincte ale specificului național. Tot acum, în Țara Românească, Ienăchiță Văcărescu lansa celebrul apel la conștiință patriotică activă, sublim „testament" al responsabilității față de țară: „Urmașilor mei Văcărești / Las vouă moștenire / Creșterea limbii românești / Ș-a patriei cinstire!". Într-adevăr, odată cu sec. al XIX-lea, după o perioadă începătoare în care predominau traducerile, adaptările și imitațiile, ceea ce însemna înțelegerea unei dimensiuni nesemnificative a universalității, în raport corelativ cu forța creației autohtone, arta originală se impune prin inspirația din realitățile naționale, din istoria și aspirațiile poporului, din folclor.

După răscoala antiotomană și antifeudală de la 1821, se întețește o epocă de renaștere națională, ca expresie a noilor condiții social-politice de destrămare a tendințelor expansioniste ale puterilor vecine și de recunoaștere efectivă a drepturilor noastre istorice. Conștiința națională este ridicată pe baricada gîndirii militante, crez de luptă și rațiune superioară a finalizărilor culturale („Conștiința de «literatură» și specificarea «literatură națională» este opera acestui moment, prevestit cu cîteva decenii înainte de producerea revoluției în țările române"[1]).

G. Asachi, în articolul-program al *Albinei românești* (1 iunie 1829), se declară partizan al asimilărilor culturale, constituite în ferment al propriei dezvoltări, lărgind cu folos cadrele experienței naționale: „În zilele de acum, orice îmbunătățire și aflare a vreunei nații trece în posesia tuturor spre folosul oamenilor (. . .) Se cuvine cu îndoite pasuri și sîrguințe a ne porni spre cîștigarea în parte a celor întîrziate". Raportul dintre influențare și autohtonizare este proporțional, în bună judecată estetică, și se constituie pe o bidimensionalitate organic corelativă. Dezvoltarea conștiinței naționale intră într-un plan vast de modernizare culturală, pe temeiul unui instrument lingvistic tot mai bine pus în evidență sub raportul originalității și al virtuțiilor expresive. În *Prefața* la *Gramatica* din 1828, Heliade Rădulescu îndemna entuziast: „Trebuie a se cerceta și a se învăța limba românească și geniul său", principiu pus de el alături de inspirația din folclor și din istoria patriei, pe baza imperativului misiunii de „a arăta durerile românului în genere, nevoile și aspirațiunile lui" *(Echilibru între antiteze)*. Heliade dirijează ideile izvoarelor naționale ale culturii spre finalizarea unui program cultural, conștient că „fără cărți naționale, fără literatură națională nu poate exista nici patria". Fidelitatea față de adevăr impune artistului consecvențe militante în ideologia operei și abordarea unei problematici importante pentru toți, consolidînd o largă mișcare spirituală reprezentativă („adevărata literatură a unei națiuni este adevărata ei politică").

În prima jumătate a sec. al XIX-lea, starea de spirit antifeudală se afirmă tot mai puternic, iar conștiința unității de acțiune a luptei de emancipare din cele trei țări române s-a conturat ca un crez ferm al opiniei publice progresiste. Conlucrarea pe temeiurile unitare ale culturii naționale este puternic ilustrată de colaborarea intelectualilor din provinciile românești la presa vremii, stimulînd atitudini programatice însuflețitoare. *Curentul românesc*, *Gazeta*

[1] Mircea Zaciu, *Bivuac*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 5.

de *Transilvania*, *Dacia literară*, *Propășirea*, *Curierul de ambe sexe*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură* atrag condeie din toate provinciile românești. Prin *Dacia literară*, *Propășirea*, temeiurile literaturii noastre moderne se așează pe coordonatele spiritului critic și ale directivei popular-naționale. La 17 mai 1848, Barițiu scria, în *Gazeta de Transilvania*, că „soarta națiunii române se va decide la București și la Iași, nicidecum la Cluj și Budapesta". În sprijin, se publică mult material istoric (acte, documente, hrisoave, studii), în *Arhiva românească* a lui Kogălniceanu, *Magazin istoric pentru Dacia* al lui N. Bălcescu și A. Treboniu Laurian, *Album științific și literar* al lui N. Brăiloiu.

Un moment important în naționalizarea culturii noastre este marcat prin actul energic al *Daciei literare*, a cărei vestită *Introducție* denunță fundamentul șubred al literaturii făcute din „traducții" și pledează pentru „însușirea cea mai de preț a unei literaturi" — originalitatea, captată la izvoarele inspirației din realitățile românești, din istoria și arta populară, din experiența națională semnificativă, folosind virtuțile unei limbi care se așteaptă a fi pusă tot mai pregnant în valoare. Revista își propunea menirea vizionară de a fi „un repertoriu general al literaturii românești", prin aporturile reunite ale scriitorilor din toate provinciile românești, în măsură să promoveze o literatură originală, inspirată din tradițiile și viața poporului („gustul original" — „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi"). Îndemnul de autohtonizare a inspirației devenea, în *Introducția* publicației, o adevărată proclamație a noilor idealuri artistice: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și de poetice ca să putem găsi și noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații". Desigur, nu este vorba de o orientare lite-

rară xenofobă, ci, cum bine s-a observat, de „o selecție mai riguroasă a scriitorilor și operelor străine", paralel cu accentuarea originalității naționale, ceea ce a constituit „un impuls important în dezvoltarea literaturii naționale și a marcat, prin aceasta, începutul procesului de maturizare a literaturii române"[2]. *Dacia literară* a avut marea însemnătate de a se referi la valorile originalității culturale românești ca la o realitate spirituală exemplară, premergînd unității politice a națiunii. Acum „ne aflăm în fața celei mai puternice pledoarii pentru o literatură bazată pe specific național, în condițiile în care ideea de patrie, independență și unitate națională devine stindarul unei puternice mișcări populare"[3]. Teza originalității prin valorificarea în creație a ineditului autohton, din programul *Daciei literare*, este una dintre ideile cele mai mobilizatoare pentru resursele creatoare, colaboratoare la acea mișcare a spiritului care să exprime plenar și semnificativ „duhul național". După un deceniu de la apelul răscolitor de avînturi decisive al *Daciei literare*, același Kogălniceanu scria, în *Prefața* la *Letopisețele Țării Moldovei*: „Ca să avem arte și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt cu istoria noastră", autorul descoperind irevocabil în inspirația națională a artei, „religia secolului".

Tribune combative în favoarea literaturii pătrunse de ideile și spiritul pașoptismului și ale Unirii sînt *România literară* a lui V. Alecsandri, *Steaua Dunării* a lui M. Kogălniceanu. Condeiele vizionare ale emigrației sînt reunite, după 1848, în *România viitoare* (N. Bălcescu, 1850), *Junimea română* (Al. Sihleanu, Al. Odobescu, D. Berindei, G. Crețeanu, 1851), *Repu-*

---

[2] D. Păcurariu, *Exemplul unei mari reviste*, în *Studii și evocări*, Buc., Editura Cartea Românească, 1974, p. 32

[3] Mihai Drăgan, *„Specificul național" în gîndirea literară românească*, II, în *Ateneu*, nr. 9/1966

blica română (C. A. Rosetti, I. Brătianu, 1851—1853), ilustrînd, în varii note ale stilului înflăcărat, permanența ideii revoluționare, paralel cu adeziunea fermă la cauza libertății, nobila încredere în destinul neamului românesc.

Un fenomen caracteristic al vremii este întovărășirea cărturarilor în societăți orientate de prevederi programatice lucide și ambițioase, relevînd în esență un spirit unitar mai larg. Heliade tutelează societatea filarmonică, constituită în octombrie 1833, al cărei scop era „cultura limbii române și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Principat și spre aceasta formarea unui teatru național". La 1 martie 1845, se pun bazele statutare ale Asociațiunii literare a României (președinte Iancu Văcărescu, secretari N. Bălcescu și I. Voinescu II), a cărei acțiune de încurajare și sprijinire a literaturii naționale era extinsă „în toată românimea". Grupări și orientări similare se mai înregistrează în Moldova, în jurul *Albinei românești* a lui Gh. Asachi; în Transilvania, la Arad, sub inițierea lui Alexandru Gavra, pentru a culmina, în 1861, cu înființarea, la Sibiu, a Asociațiunii transilvane pentru literatura română și cultura poporului român (Astra), al cărei program, inspirat de Barițiu, prevedea o vastă acțiune culturală popularizatoare, încurajarea literaturii, artelor, culegerilor de folclor, tipărirea de manuale școlare, elaborarea unei istorii a Transilvaniei etc.

Esteticul, ca obiect supus istoricește unui proces teoretic de definire și caracterizare, se manifesta în complexitate cu alte valori, sprijinind mișcări social-culturale cu scopuri mult mai largi, în structura cărora a acupat o poziție funcțional complementară. Programul *Daciei literare*, cu vastă înrîurire în epocă, profesează o estetică dinamică a specificului național, în ideea stimulării calitative a creației autohtone, care să releve pregnant sufletul poporului și să se

îmbogățească din inspirația istorică, pentru a se situa astfel cu „mîndrie între literaturile Europei".

Impusă ca o tribună electrizantă de mobilizare a conștiințelor, de către generația anului 1848, presa românească a însemnat și pentru estetică un instrument înnoitor. Creatorii se pot pronunța în probleme de creație, de largă atitudine în ideea responsabilității și a conștiinței patriotice. Cei mai de seamă scriitori ai timpului (Asachi, Heliade, Barițiu, Bălcescu, Kogălniceanu, Russo, Bolintineanu, Bolliac, Filimon etc.), premergînd tulburătoarele profesiuni de credință ale marilor clasici, au militat pentru orientarea artei spre amplificarea conștiinței sociale. De acum, unul din obiectivele de bază ale conștiinței estetice românești va fi reliefarea, tot mai cuprinzătoare și nuanțată, a specificului național, stimulat printr-o mișcare largă de eliberare socială și națională. Cu forță polarizantă s-a impus ideea unității culturale, subliniată neîncetat de efectele perfecționării limbii, luarea ca model a producțiilor populare, inspirația din istoria națională, libera circulație, în cele trei provincii românești, a culturii și artei, reliefarea originalității expresive autohtone etc.[4] Însăși disciplina esteticii începe să se fixeze, în conștiința publicului, ca un domeniu posibil de definit prin obiect precis de studiu și metode adecvate, reliefîndu-i-se unele componente ale specificității, cum sînt: domeniul artei, emoția artistică, plăcerea estetică etc. Argumentul estetic este încă prilejuit de dinamizarea direcțiilor de acțiune social-politică și nu rezultă dintr-o atitudine activă asupra conștiinței de sine. Teoretizările iluministe (Heliade, Asachi, Cipariu ș.a.) susțin o optică democratică și populară de tip activ; direcția romantică, teoretizată de Barițiu, Kogălniceanu, Bolliac, adiționează ideii de libertate și originalitate o tendință militantă (Bolliac observă că „tot po-

[4] cf. Ion Iliescu, op. cit., p. 216—217.

porul are caracterul său, gradul său de simţire şi felul său de gust în arte"). Noul climat de efervescenţă romantică transferă accentul de valoare de pe imitarea modelelor străine pe inspiraţia autohtonă, neconstrînsă de prejudecăţi sau tipare de import, amplificînd astfel înseşi forţele modelatoare ale tradiţiei artistice naţionale, în cadrele de afirmare ale unor moduri de artă constituite. (Asachi observa: „cu sentimentul naţionalităţii s-au dezvoltat la noi şi elementele literaturii" — *Gazeta de Moldavia*, nr. 20/1852.)

Aceste însemne de autoritară directivare a conştiinţei creatoare, în consens cu marile elanuri patriotice, cu aspiraţiile sociale ale vremii, se interferează, determinînd sau fiind subliniate, cu ideologiile artistice ale celor mai de seamă creatori, constituite într-un capitol omogen de teorie literară. Scrupulul intelectual al profesiunii de credinţă, caracteristic acestei perioade revoluţionare şi avîntate, are un rol prefaţator pentru cîştigarea, de către estetică, a unei ponderi sociale, inconfundabile, în sfera prestaţiilor spirituale. Insistenţa declaraţiilor de opinie asupra rolului social al artei şi a mijloacelor sale proprii de a-l exercita, conlucrarea imediată, la această responsabilă viziune, a înseşi operelor create în acest spirit, folosirea mijloacelor de largă difuziune a acestei efervescenţe stimulatoare de energii originale sînt, pentru saltul care se va înregistra în rigorile disciplinei, simptome prefaţatoare. O succintă sinteză este edificator ilustrativă.

Cezar Bolliac îndeamnă arta spre idealul social al democratizării, înţeleasă ca normă originară a convieţuirii umane. De aceea, opera de artă trebuie „să coboare în fundul norodului, în matca naţiei, ca să vadă traiul săteanului, afecţiile lui", factorul naţional fiind celebrat de o stare exponenţială a rădăcinilor populare arhetipale. Un climat străin de aceste determinări categorice, adînci şi irepetabile, artificializează opera de artă, care astfel „s-ar izola de popor, de

naţiune". În articolul său din 1845, consacrat *Poeziei populare*, se entuziasmează de caracterul naţional al folclorului, conservat de exprimarea adîncului sufletesc popular, inapt pentru tranzacţii cosmopolite. Publică, în 1853, în *Republica română*, începutul studiului *Unitatea României*, susţinut pe o largă informaţie istorică, reluat ca idee, dar pe un alt plan al demonstraţiei, în 1856, prin articolul *Scrisori în ţeară*, publicat în *Steaua Dunării*, în care referă cauza unirii la ideea unităţii fondului dacic (geniu etnogenetic celebrat, în acelaşi an, în poezia *La Romania)*.

Un ferment deosebit al mişcării social-politice româneşti a vremii şi al autohtonizării fenomenului artistic l-a constituit activitatea de mari resurse a lui Kogălniceanu. Ideile electrizante expuse de el în programul *Daciei literare* domină un crez generos de viaţă, în care viziunea progresistă a istoriei alimentează idealuri cultural-artistice esenţiale: unitatea limbii, a literaturii şi presei, valorificarea istoriei şi a izvoarelor populare, valoarea artistică a originalităţii naţionale, un „duh naţional" în literatură. Sfera efectului cultural al acestei direcţii-eveniment în creaţia artistică se lărgeşte prin articolul-program al *Propăşirii*, redactat tot de Kogălniceanu, a cărei menire va fi „să împărtăşească cititorilor o idee dreaptă şi îndestulătoare a mişcării literare din Moldova, Valahia şi Transilvania". Tot el, redactînd programul ziarului *Steaua Dunării*, scrie limpezi îndemnuri de valorizare naţională a artei, în formulări axiomatice: „literatura românească trebuie să se adapte la izvoarele naţionalităţii, adică în istoria, moravurile şi credinţele ţării noastre"; „ne trebuie o literatură originală, însuşită de a ne forma mintea şi inima, o literatură de care să ne putem făli şi înaintea străinilor". Insistenţa vizionară asupra înaltelor rostiri naţionale ale artei şi propagarea eficientă a acestora de la tribuna influentă a unor puternice publicaţii progresiste ale vieţii, ataşamentul său hotărîtor la valoa-

rea modelatoare a tradiției spirituale naționale (prin istorie „vom fi români") îl îndreptățesc pe G. Călinescu să-l numească pe Kogălniceanu un inspirat „teoretician al specificului național"[5]. Opiniile literare ale lui Alecu Russo, așa cum apar formulate în *Critica criticii, Poezia populară, Cugetări*, au ca dimensiune de referință considerarea literaturii ca „expresie a nației", înțelegînd prin aceasta întemeierea autohtonă și critica influențelor străine. Realitatea acestui nou curs valoric înseamnă bază folclorică, izvoare istorice, caracter puternic național și popular. Amprenta națională a artei apare și la el ca un normativ valoric, al cărui scop este de a da „expresie a vieții unei nații". Prin poezia populară, se întărește „convingerea naționalității române", a „geniului românesc". Russo a fost mai atent și la valorile de formă care concură la originalitatea artistică națională și, în acest sens, cerea „de a se introduce pe scena națională, naționalitate, dramă și comedii îmbrăcate în caracterul pămîntului, vorbind cum vorbim cu toții cînd sîntem între noi" *(Critica criticii)*; poezia populară — „expresia cea mai vie a caracterului național" — este originală prin varietate, limbă originară, expresivă, în temă păstorească îmbracă o formă epopeică, spiritul observației, genuri specifice (cîntecului de frunză).

Pătruns de înțelegerea rolului creației populare pentru procesul de naționalizare a literaturii culte, Vasile Alecsandri observă conținută aici nu numai o sursă proaspătă de inspirație, ci și un model al sensibilității autohtone originale, al realei autenticități literare. Valorificarea estetică a poeziei populare se realizează atît prin culegeri *(Balade)*, cît și prin prelucrări proprii în spiritul acestora *(Doine, Pasteluri)*. Această sudură de adînc a asigurat o vastă rezonanță

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*. Compediu, Buc. 1946, p. 76.

a teoriei specificului național artistic, poezia românească devenind națională și populară, cu un răsunet deosebit în rîndurile publicului. Compendiu liric al celor mai de seamă însușiri ale poporului, al ethosului național, aceste poezii „compun o avere națională demnă de a fi scoasă la lumină cu un titlu de glorie pentru națiunea română". În maniera romantică a invocației retorice, poetul întrevede umbrele lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, ca simboluri ale unui popor care „știe să-și apere naționalitatea", păstrîndu-și „năravurile, portul, limba și legea părinților", popor „menit a se urca pe treaptă cît de înaltă" și „chemat la o soartă măreață și vrednică de el" *(Românii și poezia lor*, 1849). Poetul estimează la o importanță constitutivă specificului național și sursa generoasă de inspirație din măreția eroilor și evenimentelor istoriei patriei. Autorul *Horei Unirii* și al *Legendelor* a exercitat o influență covîrșitoare prin luminozitatea ideilor proferate asupra rosturilor de afirmare națională complexă ale artei și prin puterea talentului său de a le fi știut da viață.

„Cei dintîi istorici au fost poeții", scria N. Bălcescu, în anul 1845, în *Magazin istoric pentru Dacia (Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor)*, intuind necesitatea estetică a unei viziuni artistice specifice, consonante cu „sufletul nației". Și pentru el, istoria țării este un inestimabil zăcămînt de mari semnificații umane și patriotice. „Sîntem datori a apăra naționalitatea", scrie revoluționarul, în *Drepturile românilor către Înalta Poartă*. Un prestigios exemplu, în acest sens, este concentrat în persoana primului înfăptuitor al unirii politice a celor trei provincii românești, Mihai Viteazul, a cărui glorificare monografică țintea să legitimeze aspirațiile prezentului la unitate națională și să îmbărbăteze conștiințele contemporanilor prin reînvierea unui exemplu sublim. Pentru înflăcărarea crezului său patriotic,

Românii sub Mihai Voievod Viteazul este o monografie testamentară. Responsabilitatea față de adevărul istoriei îl atașează pe Bălcescu de marea familie a cărturarilor-patrioți care s-au afirmat la noi cu totul caracteristic — neîntrerupt și generalizat — descifrînd în lecția trecutului noblețea originii și vechimea neamului românesc, originea romanică a poporului și a limbii, continuitatea neîntreruptă în Dacia, unitatea de neam. În paralel și complementar cu studiul patriotic al istoriei, N. Bălcescu pune în evidență valoarea documentară a folclorului, păstrător de simboluri ale rezistenței naționale, al încrederii că „o nație, care în mijlocul atîtor nevoi și-a păstrat naționalitatea ei în curgere de optsprezece veacuri, nu mai poate pieri".

La Odobescu aflăm, de asemenea, cîteva din ideile de altitudine ale timpului: literatura noastră se poate naționaliza și înfrumuseța numai prin inspirația din literatura populară *(Cîntecele poporane,* în *Scrieri literare și istorice)*, evocarea gloriei istorice *(Odă României)*, în felul lui Bolintineanu, aduce accente mobilizatoare pentru cerințele prezentului — ceea ce îl determină pe Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească*, să-l cuprindă în formula prospecției literare a revoluționalismului patruzecioptist: „sinteză de criticism și de patruzecioptism pur". Profesorul de arheologie al Universității din București este preocupat să determine geniul artistic național, pe baza unor principii de „estetică națională". În *Repede ochire asupra producțiilor din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului nostru*, arată că arta nu poate fi „electică și cosmopolită", ci anume fixată, prin inspirația din peisajul și unitatea românească, dezvoltînd astfel organic premisele artei populare tradiționale. Prin aceasta, Odobescu inspiră acel „stil românesc" la realizarea

căruia au contribuit N. Grigorescu în pictură, I. Mincu și P. Antonescu în arhitectură.[6]

Cam în aceeași viziune, în Transilvania, George Barițiu imaginează opere clasice prin care națiunea să se exprime plenar, cu maxima pregnanță posibilă a originalității. Clasicismul său viza exemplaritatea modelelor în spiritul unei estetici a autohtonismului. Redactor al *Transilvaniei*, organul de presă al Astrei, Barițiu a dat formă publicistică schimbului de valori artistice între provinciile locuite de români, introducînd criteriul selectiv al sensibilității operelor la un rost social și la inspirația din istoria patriei și frămîntările poporului. Marcat de situația specială a Transilvaniei din acea vreme, suportînd o gravă justețe națională și socială, și de credința sa publicistică în circulația semnificativă a creațiilor artistice, Barițiu se pronunță și asupra rolului traducerilor pentru îmbogățirea tezaurului nostru spiritual. Cărturarul ardelean avea o convingere de neclintit în modelarea operei de artă de către particularismul experienței social-istorice a poporului, în necesitatea unor condiții favorabile pentru creatori: libertate socială și națională, perfecționarea limbii, atașamentul sensibil la tradiții, permeabilitate înflăcărată la viața și idealurile poporului, legătura artei cu istoria națională.

Tot în Transilvania, odată cu mobilizatorul *Un răsunet*, devenit marșul revoluționarilor români din Ardeal, Andrei Mureșanu lansează chemări asemănătoare pentru conștiința activă a valorilor autohtone pe care trebuie să le vehiculeze creația artistică. În articolul *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre* (1844), poetul publicist relevă frumusețea unică a poeziei populare, pe care, ca și ceilalți literați ai vremii, o susține ca model pentru creația cultă. Exemplaritatea sincerității artistice a creației populare și nevoia tot

[6] cf. Tudor Vianu, *Contribuția românească în estetică*, în *Scriitori români*, vol. I., p. 403.

mai intens simțită de liberă circulație a valorilor artistice în spațiul locuit de români solicită cultivarea limbii române și adoptarea ei, cu toată responsabilitatea datorată distincției sale originare, de către toate clasele sociale, ca limbă oficială în stat. Publicat după revoluție în *Telegraful român*, articolul *Românul și poezia lui* subliniază energic însemnătatea caracterului național și social al poeziei, ca principiu de unitate și instrument al fortificării spiritului democratic. Este un mod estetic definitoriu pentru entuziasmul vizionar al timpului, pentru conștiința omogenității factorului estetic cu cel național și social, că arta este înțeleasă într-o bidimensionalitate determinantă, ca alimentîndu-se din marile elanuri ale poporului și înrîurind mobilizator realizarea acestor idealuri.

Anul 1848 a însemnat, în mișcarea ideologiei artistice, o afirmare hotărîtă a idealului eliberării și unității naționale, autohtonizarea inspirației prin istorie, folclor, realități locale. Conștiința estetică a specificului național se reunifică din contribuții omogene și succesive ale cărturarilor, prin acumulări care vor determina saltul calitativ în evoluția esteticii ca știință. Totuși, punctul de vedere riguros estetic rămîne implicat în complexul unei gîndiri de atitudine social-istorică și cultural-națională, este încrustat în elanurile unor direcții de larg manifest; acum conștiința românească era preocupată de imperativul progresului istoric al societății, în lumina unui ideal decisiv: unitatea statală, singura care era în măsură să asigure un statut autohton al circuitului civilizației moderne. Reflexul spiritual se traduce într-o atitudine culturală de sinteză, în care frumosul stă alături de adevăr, bine, etic, conștiință națională, util, convingeri populare și democrate, argument istoric, spirit militant.

Nu trebuie deci, de aici, să se înțeleagă că fenomenul estetic va fi, de acum înainte, indiferent la modelările exercitate de complexul ambianței, că s-ar

dezvolta autotelic, din proprii resurse lăuntrice. Este greșit să se confunde fenomenul istoric necesar al prestațiilor spirituale specializate cu o aventură izolaționistă. Din contră, însăși dobîndirea conștiinței de sine a fiecărei specializări de acțiune a spiritului perfecționează însuși răspunsul care se cere dat, în forme de specificitate, solicitărilor locului și timpului. Estetica românească, înregistrînd mari și importante contribuții teoretice, de directivare, analiză, definiții și sistematizare, contribuie astfel efectiv și inconfundabil la perfecționarea ansamblului conștiinței sociale, la însăși punerea în valoare a originalității aportului acesteia la patrimoniul universal al valorilor. Într-un fel sau altul, toți esteticienii noștri de seamă au înregistrat și răspuns la apelurile majore ale istoriei, cu responsabilitate în fața destinelor națiunii și pentru judecata viitorului.

Mai este de arătat, aici, că mișcarea anului 1848 și perspectiva frămîntărilor social-naționale următoare, atît de viu interesate de directivarea artistică și de scopul social al operei de artă, se exprimă, în intenție propriu-zisă estetică, printr-un cărturar care face trecerea cea mai firească spre epoca de „clasicizare“ a esteticii noastre. Este vorba de Simion Bărnuțiu, care marchează, ca reper istoric „începuturile esteticii filozofice de doctrină sistematic elaborată și nu doar a unei estetici implicate, așa cum o aflăm la Samuil Micu, Dimitrie Cantemir etc.“[7] În spiritul pașoptismului, profesorul de estetică de la Universitatea din Iași, dintre anii 1858—1863, ajunge la convingerea că scriitorul este dator să exprime în operă marile simțăminte naționale, punînd în dependență ideile de libertate și de naționalitate, din conjugarea cărora numai se poate naște o cultură și o artă reprezentativă. Corelarea culturii și a libertății este

[7] Ion Iliescu, *Notă asupra ediției*, în vol. Simion Bărnuțiu, *Estetica*, București, Editura Științifică, 1972, p. 5.

raportată, de către Bărnuțiu, la categoria centrală de naționalitate.

Meditația asupra pregnanței în artă a specificului național se desfășoară, în estetica bărnuțiană, conform tonului dîrz și spiritului militant-democratic al generației revoluționare. Artele și științele sînt măsuri de sensibilitate și capacitate ale poporului. Realizarea artistică a tematicii patriotice îi solicită, de aceea, accente entuziaste: „ce poate fi mai delectător decît faptele străbunilor celebrate de geniul strănepoților". Această intimă comuniune sufletească între actul inspirației și preluarea marilor teme ale poporului pune sub un sens decisiv apartenența la colectivitate și istorie.

Din păcate, aceste aserțiuni menționabile, pe linia temei de față, nu au format obiectul unor preocupări mai insistente din partea lui Bărnuțiu, fiind atinse doar în trecere în *Estetica* sa. Deși adoptate după sistematizarea didactică a neokantianului W. T. Krug și îngreuiate printr-o limbă latinizată (mai puțin excesivă ca a lui Cipariu), ideile estetice ale lui Bărnuțiu aduc un spor de profesionalitate în spiritul priorității argumentului estetic, ținînd de rigorile logice inerente prelegerilor tematice și mai puțin de o viziune sintetică și explicită. Prin aportul lui, spațiul esteticii noastre se deschide și se luminează, se „complexează, totodată, în mod fericit, peisajul ideologiei estetice, aducînd în epocă o contribuție nu de teoria artelor în general, de estetică specială, ci de estetică filozofică, de estetică generală care marchează o direcție majoră a conștiinței, gîndirii și doctrinei românești în estetică"[8].

Războiul de independență de la 1877 a adus împlinirea idealului patriotic al cuceririi independenței naționale, soroc istoric al unei năzuințe de veacuri a poporului nostru. Cel mai important moment pregătitor al acestui eveniment istoric decisiv a fost Unirea Principatelor Române, sub domnia lui Alexandru Ioan Cuza, domnitor în care Bolintineanu vedea întruchipat „simbolul naționalității și al libertăților românilor". Proclamarea independenței de stat a României, la 9 mai 1877, a cunoscut puternice reverberații literare, în atmosfera unei exaltări patriotice comparabile cu cea a anului revoluționar 1848, în a cărui consecuție iarăși se înscrie. Mihail Kogălniceanu, ideolog și militant al revoluției, acționează acum în slujba idealului înalt al independenței și suveranității naționale, căruia i-a fost profet și slujitor. În noile condiții, idealul național nu trebuie numai afirmat, ci transformat în principiu activ de viață. Kogălniceanu sublinia această îndatorire de obște: „Noi trebuie să dovedim că sîntem o națiune vie, trebuie să dovedim că avem conștiința misiunii noastre, trebuie să dovedim că sîntem în stare să facem și noi sacrificii pentru ca să păstrăm această țară și drepturile ei pentru copii noștri".

Eroismul ostașilor noștri în luptele de la 1877 au aflat un ecou întărit în sensibilitatea artistică a lui Vasile Alecsandri, deși întristată de detronarea lui Alexandru Ioan Cuza. Poeziile volumului *Ostașii noștri* sînt, în acest sens, un document liric revelator, cu rol testamentar pentru literatura românească a vitejiei. Conștiința națională avea acum un solid suport obiectiv și condiții pentru înflorirea deplină, nestînjenită, în planul creației. Mihai Viteazul, realizatorul primei unități politice românești, are acum o investire simbolică, pe latură morală și afectivă, și referitor la independență și suveranitate națională, fapt pentru care Odobescu depune stăruințe ca lucrarea lui Bălcescu să fie reeditată.

Caracterul popular și național al războiului se reflectă firesc în conștiința artistică a neatîrnării. George Panu și Al. Lambrior, semnează, alături de alți români aflați la studii la Paris, o caldă adeziune publi-

[8] id. ib., p. 19.

cată în *Romînul*, în care semnatarii se împărtășeau din entuziasmul cauzei naționale. N. Gane, în volumul memorialistic *Zile trăite* (1903), își reprezenta capacitatea de semnificație a actului cuceririi independenței pentru întreaga noastră istorie: „Și atunci am înțeles pe acei luptători din vremea veche, care, pentru a-și apăra datina, legea, limba, pămîntul și roadele lui cu mormintele, încingeau cu mînia lor sabia la șoldul copiilor lor și-i trimeteau în bătaie".

Războiul era frecvent evocat, prin notele de înălțător patriotism conținute și vibrația patriotică trezită, în ședințele „Junimii"[9]. Titu Maiorescu întreținea, cu multă convingere și dreaptă încredere, acest cult, iar în discursurile sale parlamentare nu pierdea ocazia să aducă elogiile meritate bravilor ostași români.

Literatura războiului pentru independență a rămas ca un capitol însemnat în construirea patrimonială a specificului național, prin concentrarea unor expresii deosebite ale inspirației istorice și patriotice. Această puternică atmosferă de creație, izvorîtă din consensul scriitorilor noștri față de celebrarea independenței, a impulsionat direct conturarea și afirmarea doctrinară a specificului național. Teoria artei avea din plin argumentul pregnanței și unității de acțiune al realității artei. Păstrarea ființei neamului, neatîrnarea, justețea cauzei naționale, vitejia legendară, solidaritatea cu istoria patriei — note ale războiului de independență — se regăsesc în înfruntarea dintre Mircea și Baiazid în *Scrisoarea III-a*, ca și în unele din articolele politice semnate de marele poet, unde se sublinia energic continuitatea istorică a spiritului independenței; în elogiul liric pe care îl aduce Alecsandri vitejiei ostașilor români, adevărate angajamente de atașament pentru cauza națională; în ver-

[9] cf. Teodor Vârgolici, *Ecourile literare ale cuceririi independenței naționale*, Buc., Editura M. Eminescu, 1976.

surile-manifest ale lui Macedonski (*Vînt de primăvară*, *Armatei române*, *Stegarul*, *Plevna*, *Lupta și toate sunetele ei* ș.a.), versuri de vestire și încredere în viitor; în poeziile închinate neatîrnării publicate de G. Sion, Iacob Negruzzi, Ioan Nenițescu (autorul vestitului imn de vitejie legendară *Pui de lei)*, G. Baronzi, N.T. Orășeanu, Carol Scrob, Al. Pelimon, Pantazi Ghica etc., în reconstituiri epice de N. Gane, Grigore H. Grandea, A. Chibici-Râvneanu, Duiliu Zamfirescu, Emil Gîrleanu, Mihai Sadoveanu, Gala Galaction, Jean Bart ș.a. La acestea se adaugă tirul pamfletar al lui Caragiale, demolator al pretențiilor străine asupra țării noastre, repetatele îndemnuri energice ale lui Odobescu de a transpune în fapt idealul statului român suveran, sinteza lirică alcătuită de G. Coșbuc în viziunea unei epopei naționale, convingerea lui Duiliu Zamfirescu după care războiul pentru independență leagă renașterea noastră națională de regenerarea morală a diferitelor pături sociale.

Ilustrat în lumina ideologiilor literare ale timpului, acest moment deosebit de semnificativ pentru mișcarea de opinie estetică generată trebuie privit în perspectiva dezvoltării moderne de ansamblu a țării, a idealului protector al libertății și suveranității naționale, singurele care pot alimenta o lucrare spirituală liberă și adîncă.

ASPECTE DOCTRINARE ALE ESTETICII SPECIFICULUI NAȚIONAL

TITU MAIORESCU

Estetica românească are șansa de a înregistra în primul ei doctrinar pe unul dintre cei mai de seamă teoreticieni ai specificului național în artă. O lectură atentă a textelor estetice și critice maioresciene pune în evidență o tratare sistematică a problemei specificului național, în care au fost numite toate componentele care îl definesc și semnificațiile ce vor fi dezvoltate în contribuțiile ulterioare. Prin aceasta, se justifică aprecieri de încadrare dintre cele mai limpezi: Titu Maiorescu este „primul formulator" al teoriei „specificului național, exaltînd poezia populară și cerînd o limbă cu adevărat românească"[1]; rolul său istoric este marcat de întîietatea cronologică a doctrinei: „încă din 1867, Maiorescu pune accentul pe caracterul etnic al artei"[2]; natura și adîncimea convingerilor sale despre autohtonizarea fenomenului artistic i-au dirijat acțiunea culturală în ideea că „a-ți ajuta Patria, a sprijini cultura neamului (sînt) sfinte acte prea estetice pentru ca un suflet ca al lui să fi refuzat a le face sau să fi fost în stare a le face rău"[3].

Titu Maiorescu a fost un vizionar în măsura în care a știut să fie un om al timpului său. Două mari evenimente ale istoriei naționale, a căror temperatură

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, 1946, p. 159.

[2] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu*, *Buc.*, Editura Minerva, 1972, p. 511.

[3] N. Iorga, *T. Maiorescu*, în *Oameni care au fost*, vol. II, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1935, p. 279.

înaltă a trăit-o, i-au orientat eficient insistența de cuget: Unirea de la 1859 și războiul pentru independență de la 1877. Statul nou constituit solicita o directivare spirituală autoritară pentru unitatea valorică a culturii, iar pentru prestigiul ce începea să și-l clădească în plan internațional, era imperios necesar resortul coeziunii interioare integrale. Numai vocația de constructor al lui Maiorescu putea să dea acum un stil organic culturii naționale. Viziunea sa cuprinzătoare și unitară asupra culturii naționale ține de modelul valorilor afirmative și are în sprijin scrupulul încurajărilor responsabile. În aceste cadre mai largi, mișcarea irepresibilă de progres a statului român îi solicită spiritul critic într-o acțiune disociativă: prescrierea literaturii mediocre a vremii, fals patriotică și de ton minor, provincială, de insuficiență valorică, și susținerea energică a creațiilor reprezentative, de structură specifică. Energia dezvoltării artei naționale se vădește și în vehemența cu care este repudiată impostura, lecție de mare clasă pe care a știut să ne-o dea Maiorescu. Din perspectiva acestor direcții de acțiune, cerute de interesul superior al națiunii noastre, rolul lui Maiorescu de educator și îndrumător al progresului cultural național, în directă raportare la stadiul dezvoltării istorice a națiunii, apare în cea mai favorabilă lumină. Unul dintre aspectele cele mai concludente ale devotamentului său este teoria specificului național în artă.

Modul de abordare estetică, la Maiorescu, a specificului național derivă din axiologia adevărului, în funcționalitate estetică avînd semnificația unui criteriu valoric suprem și o determinație categorială prin specific. În înțeles social, conduita în spiritul adevărului i se relevă ca o asimilare decisivă a responsabilităților patriotice, deoarece, „datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om, care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine,

ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut"[4]. Respectul adevărului este întemeiat pe considerente ontologice, privind totalitatea formelor de manifestare ale omului, fiecare determinată de coordonatele influente ale existenței sale. Pe planul raționalismului cultural, marcat de imperativele istorice ale dezvoltării naționale, lupta lui Maiorescu împotriva „formelor fără fond" înseamnă, în esență, o acțiune revendicativă desfășurată în cultul adevărului istoric, ceea ce semnifică ridicarea contribuției naționale la o putere competitivă. La doi ani de la apariția studiului-pamflet *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Eminescu sublinia înalta moralitate a intervenției lui Maiorescu, scriind: „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cîte știm noi, *naționalitatea* în marginea adevărului. Mai corect: ceea ce-i *neadevărat* nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea cei rău nu devine bun prin aceea că-i național"[5]. După cum s-a remarcat, acțiunea energică a lui Maiorescu viza întemeierea culturii moderne a României, așezarea artei pe un teren stabil, rezistent la atacurile corosive ale cosmopolitismului („formele fără fond") și apt de a conserva nealterat și dezvolta organic fondul nostru național. Prin logica permanenței esteticului, literaturii naționale i se asigura o definiție de profunzime, în cultul valorilor hotărîtoare, frumosul și adevărul[6]. Titu Maiorescu recunoș-

[4] Titu Maiorescu, *Observări polemice*, în *Critice*, 1866—1907, vol. I, București, 1926, p. 146—147.

[5] Mihai Eminescu, *Naționalii și cosmopoliții*, în I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, Buc., Tipografia „Bucovina", 1933, p. 90.

[6] v. A.D. Xenopol, *O privire retrospectivă asupra „Convorbirilor literare* în *Convorbiri literare*, nr. 1—5 (ian.—mai), 1937, p. 66—73.

tea un adevăr și un frumos în hotarele naționalității, s-a luptat împotriva formelor străine și a ținut seama de importanța globală a factorului național. Este ceea ce Lovinescu remarcă exact în scrierile mentorului: „Maiorescu nu putea fi străin de aspirațiile noastre etnice și nu putea împinge la o literatură abstractă și fără rădăcini naționale; critica lui cerea numai compromisul universal cu particularul și dezvoltarea însușirilor naționale în cadrele generale ale adevărului"[7].

În spiritul condiției estetice a adevărului, Titu Maiorescu distinge valoric și funcțional „direcția veche", de dinainte de 1867, care exprima un „neadevăr" social generalizat — „formele fără fond" — și „direcția nouă", legitimată de perfecționările introduse în progresul social. În acest sens, „noua direcție, îndeosebi de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțămînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național"[8].

Practicînd sinceritatea adevărului împotriva minciunii și superficialității, junimiștii au fost, în general, asimilați și ca descurajatori, de extracție cosmopolită, a inițiativelor naționale în activitatea spiritului. Or, judecata dreaptă trebuie să țină seama de realitatea istorică la care ei se refereau. Înțelegerea caracterului modern al acțiunilor s-a produs, ca în orice aspect al refacerii simetriei din dialectica progresului, cu o oarecare rezistență, în speță față de ideea nediferențiată, cu aspect de primă formulare în raționamente teoretice, după care tot ce e național e și bun. Înconjurați de o reținută impopularitate în epocă, Titu Maiorescu și junimiștii au acționat

[7] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu*, în *Critice*, vol. VI. — *Revizuiri*, Buc., Edit. „Ancora", 1928, p. 48—49.

[8] Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în *Critice*, vol. I., p. 168.

vehement şi împotriva toleranţei sentimentale conform căreia rezistenţa românească din Transilvania ar justifica excese (utopismul lingvistic). Cu discernămînt Maiorescu avertizează că „uşor s-ar putea întîmpla ca în rezultatul final cîştigul dobîndit în politică să fie cumpănit prin pierderea suferită în limbă“[9], ceea ce nu era nicidecum o consecinţă de neglijat. Semnificaţia reală a acţiunii substitutive a lui Maiorescu este de a fi luptat în spiritul autenticităţii şi organicităţii evoluţiei societăţii româneşti, înţelegînd că nu poate exista un specific de import, că „zidirea naţionalităţii române nu se poate aşeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul“[10]. Dezvoltarea autentică a culturii şi artei naţionale, care să aspire legitim la universalitate, trebuie să se facă în spiritul purificator al „adevărurilor naţionale“, activizate ca forţă spirituală prin introducerea discernămîntului critic. Acţiunea sa estetică nu poate fi desprinsă de obiectivele şi funcţionalitatea criticii la obiect. Titu Maiorescu a fost un inspirat strateg estetic al actualităţii naţionale, situînd originalitatea naţională pe temeiul sigur şi peren al judecăţii de valoare, pe certificarea ficţiunilor semnificative (nu „patriotism ad-hoc“, ci „un simţămînt adevărat şi adînc“).

Ipostazele estetice ale adevărului i-au configurat doctrina asupra specificului naţional. Titu Maiorescu, stăpînit de un instinct genial al orientării, a prospectat adîncimile originalităţii naţionale, unde substratul etnic are o expresie latentă şi sedimentată, ca „element original al materiei“, sugestie amplu dezvoltată de Blaga. Sensul acestei acţiuni este bine dedus de Pompiliu Constantinescu, atunci cînd observa că Maiorescu „nu făcea un scop în sine din

[9] Titu Maiorescu, *Limba română în jurnalele din Austria*, în *Critice*, vol. I, p. 84.

[10] Titu Maiorescu, *In contra direcţiei de astăzi în cultura română*, loc. cit., p. 159.

substratul etnic al creaţiei artistice“, ci îl socotea „ca pe un fond latent, viu“[11]. Autenticitatea, calitatea de a fi reprezentativă pentru individualitatea artei naţionale, condiţii valorice primordiale ale operei de artă, sînt întemeiate pe gradul de cuprindere şi redare a coordonatelor specificului naţional. În acest fel, poeziile lui Eminescu sînt „subiectiv adevărate nu numai atunci cînd exprimă o intuiţie a naturii sub formă descriptivă, o simţire de amor uneori veselă, adeseori melancolică, ci şi atunci cînd trec peste marginea lirismului individual şi îmbrăţişează şi reprezintă un simţămînt naţional“[12]. În studiul *Comediile d-nului I. L. Caragiale* (1885), cea dintîi autorizare critică a marelui dramaturg, aduce completări la estetica specificului naţional, legînd reprezentabilitatea de independenţa creatoare faţă de modelele străine. Teatrul lui Caragiale înseamnă, din această perspectivă, „adevărat început de literatură dramatică naţională independentă, trăind din propriile sale puteri“, continuînd „mişcarea deşteptată în literatura noastră prin acea culegere de poezii populare prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veşnic al tuturor inspiraţiilor adevărate: simţurile reale ale poporului în care trăim“. Nuvelele lui Sadoveanu, după cum se exprimă în două rapoarte academice, i se par „manifestarea unui talent curat românesc“, iar poeziile lui Goga pline de „un patriotism născător de poezie“. În raportul academic consacrat lui Octavian Goga, asimilează poeziile bardului răşinărean unui naţionalism expresiv prin semnificaţii adînc definitorii. *Noi* „reprezintă şi rezumă iubirea şi ura, durerile şi speranţele unui neam ameninţat în existenţa sa“, *Oltul* „personifică amintirea trecutului şi răzbunarea viito-

[11] Pompiliu Constantinescu, *Titu Maiorescu faţă de noi*, în *Studii şi cronici literare*, Buc., Edit. Albatros, 1974, p. 52.

[12] Titu Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, în *Critice*, vol. II., Buc., 1928, p. 141.

rului", poezii „de-a dreptul izvorîte din cîntecele populare", însuflețite de un patriotism „adevărat și adînc", înscris astfel — ceea ce pretindea cu deosebire Titu Maiorescu — „în dreapta măsură a frumosului". În poezia *Deșteaptă-te române*, Andrei Mureșanu „arată un simțămînt patriotic adevărat"[13].

În domeniul teoriei literare, formulează, de asemenea, normative ale originalității, vizînd o acțiune protectoare pentru operele transparente ale sufletului național. Pe această linie, asigură apodictic că „subiectul propriu al romanului este viața specific națională și personajele trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos;" tot în roman, din perspectiva unor ipostaze universale ale personajelor, „eroul romantic este mai bine caracterizat prin tipul său național, care nu poate exista decît într-o anume țară (Havermann e specific german, Miron român, Madame Bovary franceză, Stumpy californian, Bumple englez)"[14]. Referindu-se la realitatea tipologică a literaturii timpului, Maiorescu observă creșterea înrîuririi asupra personajelor de către influența cadrelor prozei moderne, deoarece personajele sînt „stăpînite de împrejurările din afară, ceea ce explică nevoia de a le determina prin specificul națiunii și al clasei lor"[15]. Rostirea în sfera principiilor de teorie literară se constituie, deci, ca prilej de autoritate pentru exercitarea unei pedagogii a autohtonizării artei.

O dimensiune intens caracterizantă pentru importanța teoretică și rolul activ al esteticii naționalului, în doctrină maioresciană, este înțelesul acordat patriotismului în artă. Discuția purtată în jurul acestei chestiuni, reluată de toți exegeții moștenirii maioresciene, dacă este repusă în termenii ei adevărați și în intențiile reale care au generat-o, relevă un aspect decisiv la valorizarea estetică a patriotismului, printr-un înțeles substras inflexibilității declamatorii și atras în subtilități efective.

Mai întîi, prin apartenența lui Maiorescu la o ideologie de grup, la o solidaritate spirituală cu orientări filozofice la modă, problema caracterului social al artei și a rolului artistic al patriotismului este ritmată de anume susceptibilități, ceea ce-i permite mentorului o raportare separată și un tratament nuanțat. Dominația unor principii filozofice în vogă ducea la condamnarea, în general, a tematicii sociale în artă, a tendințelor politice, a sentimentelor patriotice, sub prejudecata incompatibilității lor artistice, izvorîtă dintr-o stare de conformism intelectual. Sorgintea filozofică a tezei incompatibilității se află în estetica schopenhaueriană a contemplației ideilor pure de către un subiect care a depășit realitatea fenomenală, în disociația hegeliană dintre adevăr și frumos. De aici, conceptul maiorescian al moralității ideale a măiestriei artistice, a „emoțiunii estetice" fără nici o „amintire reală de interes practic". Tributul intelectual plătit mentalității vremii imprimă o oarecare ambiguitate formală doctrinei maioresciene, ambiguitate datoare și aspectului composit al ideologiei artistice a grupării („estetica junimistă oferă tabloul unui conglomerat amorf, alcătuit din teze de cele mai diverse proveniențe (hegeliană, schopenhauriană, Gouyau), în care atitudinea estetică de tip clasic se întîlnește cu cea romantică, iar concepte definitorii pentru autonomia esteticului conviețuiesc alături de altele care legitimează ideea de artă, specificul național în literatură, proza realistă cu fond social, poezia protestatară"[16].

---

[13] Titu Maiorescu, *În lături!*, în *Critice*, vol. III, p. 115.
[14] Titu Maiorescu, *Literatura română și străinătatea*, în *Critice*, vol. III p. 23—24.
[15] Tudor Vianu, *Junimea*, în *Scriitori români*, vol. II, Buc., Edit. Minerva, 1970, p. 66.

[16] Z. Ornea, *Junimismul*, Buc., E. p. l., 1966, p. 143—144.

Oscilațiile de apreciere a factorului național în artă erau, la junimiști, nu o dată conjuncturale. Alecsandri, luat ca blazon literar al grupării, pentru marea sa popularitate, era elogiat și pentru poeziile, proza, teatrul de inspirație istorică, avînd evidente înălțimi patriotice, ceea ce l-a făcut pe Lovinescu să observe că șeful și ideologul societății, cînd se referă la Alecsandri, „se situează dincolo de estetică, în național, în social"[17]. Aspectul hegelian al disocierii valorilor Maiorescu îi răspunde sub forma unei „localizări" a complementarității artei și politicului, prevalîndu-se de mediocritatea producției poetice a timpului. Făcînd critica civilizației românești după norma evoluției interne a culturii poporului, luată din gîndirea hegeliană (formulată în *Filozofia dreptului),* Titu Maiorescu scrie: „Este sigur că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice"[18].

Este evident că accepția estetică a patriotismului, în doctrina maioresciană, introducea criteriul valorii și că avea o funcție electivă, episoadele negatoare fiind justificate de unele producții poetice neinspirate, mimetice, false în ultimă instanță, semnificative deci: acest sentiment „nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc", ci ca o realitate estetică, nu ca „declamare națională", ci ca artă vibrîndă, așa cum apare la Eminescu sau la Alecsandri, Andrei Mureșanu sau Goga. Existența unui implant purist în atitudinea lui Maiorescu nu poate fi contestat, dar referirea la mentalitatea ideologică a vremii, amintită mai înainte, și la premisa valabilă esteticește de la care pornește, îi determină natura: de a fi o exagerare procedurală, caracteristică epocilor de întemeiere. Dar

[17] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și contemporanii lui,* vol. I., Buc., 1943, p. 113.

[18] Titu Maiorescu, *O cercetare critică a poeziei române de la 1867,* în *Critice,* vol. I., p. 31.

cine poate să se îndoiască de valabilitatea esteticii și de importanța istorică pentru destinele artei naționale a unei astfel de clare formulări: „Pentru noi, patriotismul nu putea fi identic cu imperfecțiunea și o lucrare slabă nu merită laudă prin aceea că era românească (. . .) Demnitatea noastră de oameni nu ne permite ca din produse ce la alte popoare culte ar fi obiecte de rîs sau de compătimire, să facem o colecție venerabilă și să o depunem pe altarul patriei cu tămîia lingușirii"[19].

Titu Maiorescu face deci distincția fundamentală, cu vaste rezonanțe în dezvoltarea spiritualității naționale, între „patriotismul ca element de acțiune politică" și care, numai astfel declarat, „nu este materie de artă", și aspectul său de intenție artistică: „patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțămînt adevărat și adînc și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie"[20]. Prilejul raportului către Academie pentru premierea lui Octavian Goga (1906) îl face să mediteze mai nuanțat la unele idei estetice expuse, în 1867, în *O cercetare critică asupra poeziei române,* poezia bardului ardelean relevîndu-i-se ca un tot unitar (la acea vreme) ritmat de accente patriotice care nu-i înjosesc calitatea poetică, ci dimpotrivă. Deci, referirile coercitive în această problemă nu se opreau obstructiv la realitatea artistică a ideii patriotice, ci la transpunerea acesteia mecanică într-un cîmp simili-artistic. Chiar Gherea, competitorul ideologic al mentorului Junimii, se referă în termeni extrem de apropiați la acest dublu înțeles, cînd scrie: „în dramele noastre istorico-patriotico-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele «țara noastră», «România»,

[19] *Observări polemice,* loc. cit., p. 138.

[20] Titu Maiorescu, *Poeziile domnului Octavian Goga,* în *Critice,* vol. III, p. 298.

«vitejia românească» nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașini vorbitoare și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi fost așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci taxarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului", pentru a încheia demonstrația ideii la modul sentențios, exact în tonalitate maioresciană: „patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică"[21]. La fel Ibrăileanu, care explică tot prin configurația artistică a conjuncturii lipsa de încurajare, din partea lui Maiorescu, a patriotismului, așa cum se manifestă cu comoditate în literatura vremii, din această perspectivă înțelegîndu-i și pedagogia exagerării: „ostracizarea sentimentului patriotic și social, teoria artei pentru artă și lipsa punctului de vedere istorico-literar, toată exagerarea și îngustimea asta, au fost utile atunci. Literatura vremii era pusă așa de mult în slujba politicii și era așa de puțin artistică, încît și remediul trebuia exagerat"[22]. În plus, atitudinea valorică adoptată de Maiorescu în problema naționalității artei transpare și din impulsul pe care, în calitate de *spiritus rector*, îl imprimă *Convorbirilor*, în direcția combaterii „lipsei spiritului critic, motivată prin pseudoexplicații naționaliste"[23].

Desigur nu toți au sesizat aspectul major al semnificațiilor campaniei maioresciene de respingere a aspectelor artistice rudimentare. A. Densusianu, cel

[21] C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, vol. I, Buc., E.S.P.L.A. („Clasicii români"), 1956, p. 30.

[22] G. Ibrăileanu, *Titu Maiorescu*, în *Scriitori români și străini*, vol. I, Buc., E.P.L., 1968, p. 55.

[23] Adrian Marino, *Profilul „Convorbirilor literare"*, în *Viața Românească*, nr. 3/1967.

care pornește campania ideologică antijunimistă, în 1868, prin articolul *Critica unei critici*, obiectează că „se aruncă anatema asupra subiectelor istorice, a sentimentelor și tendințelor naționale" și se indignează că se atacă poeți ca Sion! Pe de altă parte, discipolul maiorescian Simion Mehedinți își explică simpatiile naționaliste pe motivul tezei lui Maiorescu despre caracterul național al artei, pe care o prelua — de fapt — în varianta semănătoristă. De unde se vede că nivelul înalt, axiomatic și director, al tezei maioresciene a patriotismului artistic a întreținut permanent o tensiune de raportare, atît ca detalieri în spirit de organicitate, cu atenție la natura determinărilor din realitatea social-culturală, cît și ca răstălmăciri sub aparența deducției. Atitudinea disociativă a lui Maiorescu, oricîtă exagerare ar fi conținut (el însuși a revenit asupra ei), a fost esențială pentru destinele literaturii noastre, pentru ideea de valoare și caracterul înalt al inspirațiilor angajante.

Coexistă[24], în atitudinea criticului, ideea impersonalității artistice și justificarea specificului național, a artei patriotice, într-o sinteză a valorii adevărului, demascator al disfuncțiilor artistice, declamatism, ocazional, ostentație, parazitism, pentru o recunoaștere a forței de model artistic a patriotismului. Partizan al supremației axiologice a adevărului în artă, prin care inspirația conferă calități de autenticitate și reprezentativitate, argumentînd fertilizarea artei prin transcrierea marilor sentimente patriotice, Titu Maiorescu a ajuns, condus de ideologia succesiunilor configurative, la interpretarea problemei tradiției artistice naționale.

Deși însemnat cu un anume orgoliu iconoclast (care-i dicta rezerve față de mișcarea istorică a re-

[24] Cf. Mircea Zaciu, *Critica română și relația literatură-societate*, în *Transilvania*, nr. 10/1974.

nașterii naționale inițiate de revoluționarii anului 1848), Maiorescu dezvoltă doctrinar și în acțiune critică unele inițiative ale înaintașilor, anume tocmai acelea care concurau la autohtonizarea culturii române: ca și Alecu Russo sau C. Negruzzi, pledează pentru o ortografie fonetică și conservarea formelor lexicale impuse de uzul obștesc, ca și pașoptiștii, susține primordialitatea folclorului ca sursă de inspirație și valoare estetică; la fel cu Alecsandri sau Kogălniceanu, denunța modernitatea concepută prin cosmopolitism. El însuși ilustrează pe viu sentimentul și conștiința activă a tradiției, paralel cu teoretizarea importanței ei pe plan estetic. Urmînd epocii literare a acțiunii marilor idealuri generoase, Maiorescu trebuia să exercite, în cultura română, dirijarea educativă a acestora în mijlocul națiunii. Pentru aceasta, corpusul metodic uzitat este restrîns, esențializat cu o anume indistincție a funcțiilor, dar stimularea efectuată este istoricește hotărîtoare. Este adevărat — și exemplul lui Maiorescu este peremptoriu — că în perioadele intens constitutive pentru destinele unei culturi stimularea elanurilor creatoare originare nu este încă suficient de sensibilă la diversitatea de funcțiuni a procesului respectiv. Contribuția sa decisivă la autohtonizarea culturii românești înseamnă o dezvoltare a unei mișcări mai vechi de afirmare socială și politică a elementului românesc, încît influența personalității sale se înscrie cu exemplaritate în cea mai bună tradiție a aspirațiilor naționale, ilustrînd, înainte de a-l teoretiza, sentimentul tradiției prin suma tuturor acțiunilor sale. Prima sa lecție asupra rolului tradiției este experiența transmisă a personalității sale, care poate are mai multă tărie și ascendent decît simpla declarație de adeziune. Prin obiectivele cultural-artistice urmărite (stabilitatea limbii, cercetarea critică a literaturii, abilitarea estetică a folclorului, propășirea învățămîntului ș.a.), în condițiile istorice ale celei de a doua

jumătăți a secolului al XIX-lea, Titu Maiorescu este continuatorul necesar și inspirat al ideologiei naționale a generației pașoptiste pe linia interesului pentru formele spirituale autohtone, dar distincția istorică a perioadelor solicita trecerea de la *punerea* problemelor la *rezolvarea* lor. Acumulările realizate de predecesori trebuiau să se cristalizeze în generalizări și definiții. Una din aceste generalizări privește tocmai rolul și implicațiile artistice ale tradiției, teoretizată de Maiorescu mai ales pe latura principiilor de acțiune care îi incubă (atașamentul la marea operă a poporului român care este folclorul, veridicitatea artistică în spiritul viziunii estetice autohtone, latinitatea limbii, mesianismul artistic prin cultivarea unei pedagogii sociale a artei, organicitatea artistică a generațiilor etc.). Intenția sa responsabilă și vizionară era de a crea o bază consolidată pentru evoluția organică a spiritului românesc, ceea ce presupune reorientarea prestației artistice de la imitație la prioritatea creației, fapt înregistrat în conștiința generației literare contemporane, directivată de Maiorescu, deoarece se „caută mai întîi de toate fundamentul din lăuntru"[25].

Unul dintre cele mai trainice fundamente ale specificului românesc este individualitatea universalului artistic folcloric, căreia esteticianul de la Junimea i-a acordat importanța cuvenită. În studiul *Asupra poeziei noastre populare*, Titu Maiorescu apreciază folclorul ca o proiecție sensibilă și definitorie a sufletului național, după cum cu prisosință o evidențiază culegerea de poezii populare întocmită de Vasile Alecsandri, care „este și va rămîne tot timpul o comoară de adevărată poezie și totodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, a-

[25] *Direcția nouă în poezia și proza română*, loc. cit., p. 198.

supra vieţii poporului român"[26]. În jurul lui Alecsandri, criticul concentrează o bogată referinţă valorică privind originalitatea artei populare şi influenţa modelelor ei asupra artei şi literaturii, în special, culte. Elogiul adus acţiunii sale valorificatoare, fundamentală pentru orientarea ulterioară a artei literare româneşti, conţine patosul ideii de preţuire şi directivarea inspiraţiei spre izvorul acestei reliefante originalităţi. Ce poate fi mai mult decît o adeziune lucidă şi entuziastă acest portret spiritual: „Farmecul limbii române în poezia populară *el* ni l-a deschis; iubirea omenească şi dorul de patrie în inimile celor mai mulţi dintre noi *el* le-a întrupat; frumuseţea proprie a pămîntului nostru natal şi a aerului nostru *el* a descris-o (...) A lui liră multicoloră a răsunat la orice adiere ce s-a putut deştepta din mişcarea poporului nostru în mijlocul lui" *(Poeţi şi critici,* 1886).

Soluţia estetică maioresciană, aducînd un stil al disociaţiei ideilor şi în punerea în valoare a artei populare, remarca în acest zăcămînt de artă — după cum reiese din studiul specializat, mai sus amintit — elemente originare ale specificului naţional — persistenţa poeticului, limbă viguroasă, datini semnificative, note la istoria naţională ş.a. — apte să configureze, în antrenări de artă cultă, distincţii de semantică naţională faţă de alte sfere culturale. Consecvent, Maiorescu îşi consolidează prin reciprocitate argumentele intelectuale ale enunţurilor. Ideile cuprinse în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* au avut ca argument estetic calda pledoarie pentru valoarea artistică şi psihologică a poeziei populare din *Asupra poeziei noastre populare,* ajungînd la o axiomatică superlativă: poezia populară „trebuie considerată ca un produs estetic de cea mai mare însemnătate"[27]. Prin derivaţie logică, se relevă

[26] *Critice,* vol. I, p. 74.
[27] *In chestia poeziei populare,* în *Critice,* vol. III, p. 332.

şi un alt aspect: Titu Maiorescu nu ajunge la a confunda tradiţiile revoluţionare de la 1848 cu poeziile patriotarde, deoarece delimitează teoretic şi argumentează exemplificînd incompatibilitatea estetică a acestora. Valorificarea tradiţiei trebuie să urmărească beneficiul de principiu al maximei generalizări pentru evoluţia spiritului critic românesc, tot aşa cum este important că, apărînd folclorul — celulă iradiantă a tradiţiei artistice naţionale — nu se dezice de la idealismul estetic al „înălţirii impersonale" (prin cele mai bune producţii ale genului), ci consimte la o variantă eficientă, conceptualizînd importanţa artistică a folclorului în momentul istoric al fazei de clasicizare a literaturii române. Ibrăileanu observă îndreptăţit încadrarea originalităţii patriotice a lui Titu Maiorescu într-o anumită tipologie culturală specifică, determinată de idealul autohtonizării literaturii şi de naturalizare a limbii literare (Negruzzi, Russo, Alecsandri, Kogălniceanu), contribuind astfel, cu autoritate sporită, prin directivare spirituală, la opera acelora „care curăţiseră în parte terenul de imitatorii servili ai literaturilor străine şi care puseseră limba şi scrisul pe calea cea mai bună prin dezgroparea literaturii populare şi ridicarea ei la onoarea unui îndreptar al limbii şi literaturii culte"[28]. Implicaţiile tematice şi, totodată, omogenizarea valorică a demersurilor maioresciene, pe temeiul spiritualităţii populare, au configurat o doctrină a etnicităţii artei cu polarităţi distincte: valoarea absolută ca expresie sinceră a sufletului unui popor, valoarea universală ca afirmare a elementului etnic particular, atenţie pentru literatura populară şi inspiraţia din folclor, inspiraţia naţională, toate izvorînd dintr-un temperament activ al „nevoii criticului de a lega literatura de etnos, de pămînt, de aspiraţii"[29].

[28] G. Ibrăileanu, *Titu Maiorescu,* op. cit., p. 54.
[29] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu,* p. 511.

Cultul poeziei populare este coextensiv și complementar, în rigorile unei doctrine bine articulate, cu lupta și impunerea fonetismului în limbă, opus exagerărilor deviatoare de la spiritul latin specific (fonetismul radical al lui A. Pumnul, etimologismul lui Cipariu, latinismul lexical al lui A. T. Laurian, I. Massim), omologarea critică a exemplului prestigios al marilor scriitori. Această concepție organică a evoluției limbii române temperează și excesul neologistic al preluării necritice a unor formațiuni lexicale străine, a barbarismelor, pentru care există echivalențe autohtone (v. articolul *Neologismele*, 1881). Atent la cultivarea firescului în limbă, pe un făgaș organic spiritului ei distinct, Maiorescu tinde să intensifice geniul specific al limbii române prin canalizarea necesarului neologistic spre sursele limbilor romanice, veștejind — prin aceasta — fenomenul mimetic al decalcului lingvistic. Constatînd despersonalizarea lingvistică prin abuzul idiotismelor de proveniență germană, criticul numește pericolul pentru unitatea originară a organismului lexical național, față de care „idiotismul este cu neputință și traducerea lui literară dintr-o limbă în alta este cea mai mare eroare ce se poate comite în contra limbei și în contra spiritului unei națiuni“[30]. Este încă un exemplu pentru faptul că Titu Maiorescu își susține principiile activismului său cultural în raport direct cu particularitatea împrejurărilor la care vremea sa trebuia să dea răspuns.

După remarca lui Tudor Vianu[31], una din directivele constante ale lui Maiorescu este ideea normalizării culturii prin popor, de unde derivă prețuirea poeziei populare, recomandarea realismului popular în literatură, baza populară a accesului la universa-

[30] *Limba română în jurnalele din Austria*, op. cit., p. 99.
[31] Tudor Vianu, *Înțelegerea lui Maiorescu*, în *Viața Românească*, nr. 8/1963.

litate; toate aceste normative, susținute de un implacabil stil de idei, fortificînd substanțial curentul popular și național în literatura română. Viziunea esteticianului se fixează asupra unei mișcări ascensionale de masă, înțelegînd factorul național sub un aspect ameliorativ și ca termen de progres, propagator selectiv în patrimoniul omenirii a unor virtuți proprii, pentru care limba este un instrument și un simbol. „Naționalitatea, dacă acest cuvînt vrea să aibă un merit și o valoare — scrie Maiorescu — nu poate fi un pretext care să ascundă lenea și barbaria, și ținta noastră în viitor nu este de a ne păstra numai limba și sîngele și teritoriul brut... Limba, și sîngele, și teritoriul sînt elemente prețioase ca mijloc spre un scop mai înalt, și acest scop nu poate fi altul decît progresul civilizației omenești prin toleranță și știință, prin bunăstarea materială și morală potrivită totdeauna cu gradul culturii unui popor“[32]. Maiorescu antrenează funcțional limba în această strategie a naționalului, prin validarea opțiunilor lexico-gramaticale populare, iar legea etimologică este înlocuită, principial, cu cea a predilecției izvorîte din uzul viu. Din această singură perspectivă, cosmopolitismul lingvistic se demască singur ca fenomen de alienare a esenței („stilul greoi antiromân“) și de subminare a specificului limbii printr-o „denaturare a spiritului propriu național“[33]. Pentru consolidarea unei evoluții sănătoase, strategia afirmativă este scontată, demonstrația sa nefiind în primul rînd filologie, ci directivare. Ca sprijin, invocă texte reprezentative, cu o evidență aparte în privința spiritului intact — în sensul definirii specifice — al limbii populare.

În teoria lingvistică, Maiorescu, din convingere și rațiuni demonstrative, depășește simbolistica foneti-

[32] Titu Maiorescu, *Contra școalei Bărnuțiu*, în *Critice*, vol. II, p. 253.
[33] *Limba română în jurnalele din Austria*, loc. cit.

că spre aspectul național al limbii, către determinările adînci, spirituale, generînd o structură corespunzătoare înseși direcțiilor de acțiune ale istoriei naționale. „Spiritul național al unei limbi stă mai des în partea spirituală a acestei limbi, în înțelesul specific al cuvintelor ei", scria, în 1881, adeptul sistemului fonetic[34]. Reflecțiile sale lingvistice dezvoltă responsabilități pentru garantarea unei duble accepții a limbii: instrument de comunicare și semnificație a comunității de origine. Alterarea limbii înseamnă pierderea pregnanței de semnificare. De aici, denunțarea fermă a formelor de „stricare" a limbii, care alterează „stilul însuși, în sensul de specific național"[35]. În conexiunile logice ale concepției maioresciene, argumentul lingvistic nu lipsește în proprietatea autohtonă a literaturii. Versificarea de informații istorice, explicarea unor concepte au ca sinonim lingvistic șablonul stilistic, ceea ce accentuează, la capitolul argumentelor, denunțarea literaturii mediocre, imitative, nereprezentative, care, sub forma „declamațiilor naționale", înfloreau în publicistica timpului (acțiune considerată de E. Lovinescu hotărîtoare pentru evoluția spiritului critic românesc). Coroborarea elementului lingvistic la o mișcare culturală înnobilantă a imprimat o nouă energie demonstrativă acțiunii prin care Titu Maiorescu instaura conștiința unei sensibilități moderne.

Un alt element component al teoriei specificului național în artă, raportarea naționalului la universal, element de recunoaștere și verificare, de ulterioritate legică față de acțiunea constitutivă, aparținînd specificului ca manifestare dinamică, a cunoscut o clarificantă dezvoltare în gîndirea estetică a lui Titu Maiorescu. În studiul din 1882, *Literatura română și străinătatea*, teoretizează dinamica raportului dintre național și universal, cu prilejul unor traduceri în germană din Alecsandri, Eminescu, Bolintineanu, Iacob Negruzzi, Slavici, Gane ș.a. Autorul accentuează latența de universalitate a originalității de conținut, care oferă perspectivei estetice o șansă inimitabilă, străinii putînd cunoaște poezii care purtau pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice (. . .) Căci orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută și, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei". Trebuie reținut cît de precis este construită axioma propensiunii în universalitate, pe baza originalității naționale a conținutului și a forței de penetrație imprimată de nivelul realizării artistice, cu toată puțina participare la universalitate a culturii noastre, în acea vreme. Dar Maiorescu a avut superioritatea vizionarismului teoretic, grefată pe o natură decisă. La buna înțelegere a sensului universalității (emisie și receptare) și a importanței care i se certifică în doctrina maioresciană intuiția critică a lui Lovinescu este din nou de referință, atrăgînd atenția că numai o nuanță de intensitate distinge afirmarea nevoii de asimilare a culturii străine de stăruința asupra principiului național, acțiuni imediat complementare[36]. Există, în gîndirea lui Maiorescu, o contradicție între impersonalitatea emoției estetice și încărcătura semnificativă a mesajului artistic spre universalitate? Aparent, da; în adîncul logicii demonstrative, nu. Depășind influența formalismului estetic herbartian (eternitatea frumo-

[34] Titu Maiorescu, *Neologismele*, în *Critice*, vol. II, p. 188.
[35] *Limba română în jurnalele din Austria*, loc. cit., p. 47.

[36] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Buc., Editura Minerva, 1973, p. 29.

sului se întemeiază pe întocmirea formală desăvîrșită a operei de artă), puternic mai ales în scrierile de început[37], Maiorescu așează la baza universalității artei emoțiile (v. *O cercetare critică...*, 1867), ca element comun tuturor oamenilor. Or, recomandînd o expresie sensibilă, adecvată, ca optimizare artistică a inspirației naționale (reacție afectivă la originalitatea folclorului și la măreția istoriei naționale), Maiorescu angaja aceste surse ale specificului în anvergura logică și efectivă a universalității, tocmai prin putința lor de a determina emoții deosebite. Transmisia în alte orizonturi apare ca rezultat necesar al potențării lor sintetice prin perfecțiunea artei („prin farmecul exprimării"). Astfel, prevederile estetice schopenhaueriene, la care ținea, nu sînt trădate, ci canalizate spre o variantă eficientă, purtînd ea însăși pecetea spiritului esteticii noastre. Partizanatul estetic al naționalității există chiar și la filozoful german, care admite o „idee metafizică" (G. Călinescu) a nației (ideile platonice revelîndu-se în concret), încorporate în „națiunile istorice", ceea ce înseamnă că arta universală nu poate exista fără mijlocirea individualității etnice.

Titu Maiorescu este un om deschis, modern, cu aptitudinea răspunsurilor suple. Cugetul său aspira la numirea unei totalități spirituale reprezentative, al cărei concept a reușit să-l creeze. În limita acestei puteri exponențiale, întemeiată pe specific, se reclamă organic relația universității, sub forma difuziunii și a receptării. Îndreptățit, vede în bilateralitatea înrîuririlor fructuoase semnul decisiv al înălțării spiritului apt de-acum „a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși și de a formula

[37] cf. Licu Pop, *Începuturile herbartiene ale esteticii lui Titu Maiorescu*, Sibiu, Institutul de arte grafice „Dacia Traiană", 1944; extras din *Transilvania*, an 75, nr. 10—12.

idei pentru omenirea întreagă"[38]. Etapa de clasicizare a literaturii noastre solicita argumentul teoretic de acreditare la dimensiunile valorilor clasice universale, operațiune de progres spiritual al cărei teoretician a fost Titu Maiorescu. Însăși evoluția internă a concepției sale merge de la un universalism umanitarist de tip cordial spre demonstrația universalității prin argument național. Universalitatea, în gîndirea maioresciană, se întemeiază pe o concepție organistică despre cultura națională și pe o inexorabilă justificatoare istorică. Prin Titu Maiorescu se numește o epocă de răscruce în evoluția spiritualității române, imprimînd dinamicii ideilor, inerentă progresului, conștiința dezbaterii, aptitudinea dialogului universal, sub supravegherea primatului criteriului axiologic. Titu Maiorescu apreciază și încurajează un curent masiv de literatură realist-politică, exprimată prin Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu, Goga etc., ceea ce nu contravine unității teoretice a concepției sale esetetice, ci constituie un abil răspuns la rigorile pioneratului doctrinar într-o cultură în formare, supraordonînd principiul activ dintr-o conștiință normativă, manifestată și în propensiunea sa particulară către indicațiile generale. Structura internă a concepției maioresciene evidențiază acomodarea viziunii clasiciste, generalizatoare, la omologarea universală a specificului național, în cadrele unei estetici de nuanță realistă. Socotim că însăși legitimitatea sentimentelor patriotice în artă (v., spre exemplu, elogiul închinat lui Alecsandri, sau prezentarea academică a lui Goga), ca drepturi imprescriptibile ale idealului patriotic și social, situează naționalul ca epicentru al orbitelor universale.

Răspunzînd acuzei de cosmopolitism, Titu Maiorescu își explică programatic și cu o ascunsă responsabilitate personală și de grup acțiunea dusă în spiritul

[38] *Direcția nouă în poezie și proza română*, loc. cit., p. 228.

întăririi prin artă a manifestării plenare a specificului național: „Nici un articol din *Convorbiri literare* în genere, nici o singură propoziție scrisă sau pronunțată de mine îndeosebi nu susține cosmopolitismul, atît eu cît și ceilalți membrii ai *Junimii* din Iași, sîntem partizani ai ideii naționalității și ne-am pronunțat întotdeauna în acest înțeles"[39]. Explicit ca oricînd, criticul adaugă sensul activ al apărării naționalității culturii și artei nu sub forma succesului efemer lozincard, ci ca energie a dezvoltării literaturii, artei în general, a culturii, ca expresie a întregului popor. Și din perspectiva universalității, în teoria maioresciană admiterea specificului național se transformă în criteriu valoric activ, drastic cu impostura reprimant al nonreprezentabilității.

Această anvergură vizionară și această tendință spre complet a esteticii specificului național au asigurat lui Maiorescu eminența pedagogiei sociale a artei. Referirea socială a criticii susține înălțarea prin cultură, sens în care se preocupă și Maiorescu de „juna generațiune", de „interesul tinerimii", de „timpul și activitatea generației june", care nu trebuie irosite „cu citirea maculaturii literare"; printr-o acțiune de protecție a valorilor, misiunea criticii este „de a deștepta tinerimea (...) și de a îmbărbăta spre lucrarea roditoare". Maiorescu a profesat teoria culturală a oficiului critic („de ecarisaj și selecție"[40]), prin raportarea la stadiul dezvoltării istorice a națiunii. Este, desigur, o exemplară generozitate, congruentă necesarului de superioară tranzitivitate al epocii, înțeles prin care și I. Petrovici[41] explică neglijarea construirii unui sistem filozofic propriu, în

[39] *Direcția nouă în poezia și proza română*, loc. cit., p. 209.

[40] Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, Buc., Edit. Eminescu, 1970, p. 150.

[41] I. Petrovici, *Titu Maiorescu*, Buc., Tipografia „Ion C. Văcărescu", 1931, p. 10 și urm.

favoarea acțiunii de apostolat cultural al națiunii. Iată deci rolul istoric al acestei doctrine: „Știind că obiectivul nemișcat cel din urmă de atins, dar niciodată pierdut din vedere, al acțiunii lui critice, era promovarea mentalității obștești la starea de garanție a viitorului țării, putem spune că Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești: politica progresului național"[42].

Focarul specificului național, polarizator al energiilor directoare ale esteticii lui Titu Maiorescu, legitimează cel mai deplin sensul major al întregii sale activități, în perspectivă istorică, reușind să imprime un curent pozitiv tezelor particulare resimțite de influențe metafizice. Acest punct cardinal de referință concentrează semnificația estetică ultimă a activității sale, într-o sinteză de accepție superioară, a cărei decizie este atît mai elocventă cu cît s-a constituit în cadrele unor influențe eterogene. Sensul evoluției în concepție este marcat cu strălucire. Finalitatea eficienței de orientare a gîndirii sale relevă aspirația democratică a spiritului critic și interes concludent „pentru popor și clasele muncitoare, în genere, precum și pentru ceea ce mult mai tîrziu va deveni obiectul unei pasionante dezbateri: specificul național în artă"[43].

[42] Vladimir Streinu, *Titu Maiorescu*, în *Clasicii noștri*, Buc., Ed. tineretului, 1969, p. 65.

[43] Șerban Cioculescu, *Titu Maiorescu și „Convorbiri literare"*, în *Scînteia*, nr. 7388, din 1 iulie 1967.

În estetica românească, problema specificului național al artei a suscitat un interes deosebit și constant din partea unor esteticieni de felurite orientări, aparținînd unor școli sau curente diferite, revendicîndu-se, deci de la poziții ideologice eterogene. Această situație particulară justifică două concluzii: prima susține importanța teoretică excepțională a acestui concept estetic, a cărui prezență nu a putut fi eludată din cîmpul de interese al nici unui autentic constructor în cîmpul esteticii; a doua probează simțul de orientare spre problematica de bază a domeniului, caracteristic celor care au înscris capitole în istoria esteticii românești. De aceea, în ciuda manifestului estetic general deosebit, Gherea — ca și Maiorescu — acordă importanța cuvenită acestui concept fundamental al artei.

În perioada sfîrșitului sec. al XIX-lea, problema națională avea, pentru România, o deosebită importanță, determinată de condiții istorice proprii, diametral opuse declarațiilor privind eliberarea popoarelor și națiunilor, sub care se drapau țeluri expansioniste imperialiste. Pe plan intern, cercurile dominante provocau o confuzie intenționată între țelul unității naționale și teza armoniei sociale, unitatea poporului fiind interpretată în avantajul clasei dominante.

Replica acestei teorii a dat-o Gherea, exponent, după cum se știe, al social-democraților români, al mișcării socialiste din România. Întrezărind un statut al naționalităților victorioase, pe baza libertății și a reciprocei îndreptățiri, afirma cu hotărîre că „putem formula revendicările noastre, le putem formula în virtutea dreptății și echității, în virtutea dreptului imprescriptibil al unui popor de a trăi nesupărat și de sine stătător în marginile sale etnice“[1]. Conștiință activă, de orientare eficientă, Gherea își formula crezul ideologic și estetic pe coordonatele necesității istorice de constituire a cadrului național unitar ca o condiție esențială pentru progresul popoarelor. În acest scop, forța socială și morală pe care o reprezenta Gherea se arată a fi hotărîtă: „Nu sînt oare socialiștii campionii cei mai înfocați ai dreptului unei nații de a se dezvolta independentă și liberă, în marginile sale etnice?“. De la conștiința istorică a acestui imperativ justițiar și prin argumentul unei poziții de clasă avansate, Gherea a subliniat importanța naționalității în artă pe coordonatele unei doctrine estetice deschise, de esență formativă, revendicată în întregime de la forța modelatoare a ambianței social-istorice. La nivelul unui interes teoretic prioritar, semnificativ pentru crezul său asupra artei, principiul raportării cauzale a operei la mediul social în care s-a produs este cuprins în prima prevedere din programul gherist în patru puncte ale criticii: „de unde vine creațiunea artistică?“. Deci, Gherea plasează problema specificului național într-o concepție estetică de tip deductiv, de la nivelul cauzalității social-istoric la cel determinat, al realității artistice, receptor original al acestor sugestii. „Să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul — indica Gherea — să analizăm mai întîi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile care au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la ope-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Conflictul româno-bulgar*, în *Viitorul social*, an II (1913), nr. 1—2 (martie), p. 27.

[2] C. Dobrogeanu-Gherea, *Social-democrația și epoca cadrilateră*, în *Viitorul social*, nr. 3—4 (mai-iunie), 1913, p. 155.

ră" *(Asupra criticei)*. Este același drum al valorizării operei de artă indicat și de Taine și ilustrat de acesta prin — spre exemplu — monumentala *Istorie a literaturii engleze*, marcă a unei familii spirituale din care fac parte și Brandes, Hennequin, Gouyau. Accentuînd importanța elementului moral între factorii constitutivi ai operei de artă, preluînd criteriul „gradului de binefacere" din Taine, Gherea condiționează valoarea operei de artă de înălțimea idealului de viață pe care îl exprimă. Iar acest ideal poate fi unul singur — al epocii respective, așadar determinabil prin valoarea și profunzimea circumstanțelor obiective. Taine stabilește o reciprocitate fructuoasă între nivelul creației și valoarea ei reprezentativă: cu cît un artist își aprofundează arta, cu atît se pătrunde de geniul poporului căruia îi aparține, cu atît va fi, deci, mai național. Gherea deplasează vizibil accentul pe efectul modelator al factorilor de ambianță, condiționînd reprezentabilitatea naționalului în artă de permeabilitatea operei la idealul epocii, al comunității etnice structurate în formațiune social-istorică. Dar, din cauza unui accent prea insistent pe mecanismul dependenței, Dobrogeanu-Gherea escamotează importanța emoției artistice, prin fixarea unor cadre psihologice de manifestare elementare, condiționînd automat emoția artistică de experiența de viață a creatorului sau a contemplatorului și nu de experiența sa artistică, de gust etc. Pe de altă parte, în exercițiul său de pedagogie socială, atent la cirsumstanțele influente, la nemijlocirea experienței social-istorice, de viață, a unei colectivități naționale, se simte și generozitatea umanistă și conștiința etnică a criticului de la *Contemporanul*, care percepe direct pulsul vieții. Analizînd social-economic cauzele *Decepționismului în literatura română*, C. Dobrogeanu-Gherea le stabilește ca izvorînd din realitățile social-istorice românești, care au determinat, la un moment dat, „starea patologică a civilizației burgheze"; reflexul spiritual al acestor realități — observă autorul — s-a circumscris „răului veacului" din lipsa unor idealuri naționale mărețe, înălțătoare, care, pentru generația de la 1848, constituiau un program de acțiune mobilizatoare, cel al specificului național: „Cuprinși de înalte iluzii, de mari speranțe, poeții de atunci ne chemau la deșteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învățau să ne iubim patria, să slăvim libertatea și umanitatea, ne cîntau dragostea veselă și zburdalnică, ne ziceau doine jalnice și tînguioase, ne cîntau mărirea țării, splendoarea cîmpiei și a plaiurilor, viața cîmpenească"[3].

La Gherea, chestiunea participării estetice a specificului se relevă și sub o justificare de psihologie socială, de unde rezultă că interesul criticii pentru operă trebuie să fie sensibil la aspectul diferențial al psihologiei colective, depășind raportarea doar la psihicul autorului, deoarece „aceeași stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte; deci, după cum am aflat legătura între operă și artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și poporul din care face parte artistul"[4]. Mai departe, se va avea în vedere faptul că psihologia unui popor depinde de mediul natural în care trăiește, de organizarea lui politico-socială, care își repercutează forțele de influențare asupra artistului.

Tot în nucleul de circumscriere a specificului, se evidențiază pregnanța în artă a unei trăsături a profilului spiritual național, componenta moralității, sub aspectul unei acțiuni sociale ameliorative. În una din primele sale scrieri de critică literară, Gherea formulează programatic predominanța moralității în expresia artistică a specificului național, făcînd un criteriu

[3] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, Buc., E.S.P.L.A. („*Clasicii români*"), 1956, p. 111.
[4] *Asupra criticei.*

important din felul în care un scriitor tinde a înfățișa societatea: „Literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării națiunii, ai educării cetățenești (. . .). Literatura este cu atît mai mare, cu atîta mai desăvîrșită, cu atîta mai mult corespunde chemării sale, cu cît oglindește mai mult și mai bine viața națiunei, cu cît cuprinde mai mult această viață, în larg și în adînc"[5]. Intenționînd și un raport de pedagogie colectivă, canalizînd influența formativă a artei asupra receptorilor, Gherea condiționează valabilitatea aprecierii estetice de estimarea moralității cuprinse în operă, în care spirit lansează și invitația ca scriitorii să exprime o atitudine fermă: „umpleți-vă inima și sufletul (. . .) cu cele mai înalte idealuri sociale și morale și veți da opere însemnate educative și moralizatoare"[6]. Deși teoretic s-a delimitat, moralitatea în artă ajunge la Gherea pînă la mobilizare tetezistă. Un exemplu al exagerării programatice este legarea exclusivă a caracterului succesual al valorii artistice, deci a capacității de previzibilitate în evoluția culturii naționale, de barometrul influenței sociale, de unde ar rezulta destul de simplu că „un om care știe să analizeze producțiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naștere ar putea cu ușurință să prezică genul și forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simți, de a gîndi"[7]. Nu o dată, corespondența valorică la ilustrarea specificului este nejustificat superlativă, din cauza automatismului valorizării determinărilor, precum în cazul *Doinei* coșbuciene, care îi apare „nu numai o creație de mare valoare, dar e cea mai națională dintre creațiile poetice românești", deoarece exprimă „sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, umilința și apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini,

[5] C. Dobrogeanu-Gherea, *Ștefan Hudici*, în *Contemporanul*, nr. 8—9/1885.
[6] *Personalitatea și morala în artă.*
[7] v. *D. Panu asupra criticii și literaturii.*

dar și, mai ales, de clasele dominante de același neam" *(Poetul țărănimei)*.

C. Dobrogeanu-Gherea investește rolul în artă al specificului național cu o funcție activă, iradiantă, influentă asupra inspirației și regenerativă la nivelul întregii culturi a unui popor, putînd instaura o stare de ebuliție colectivă. Cu multă dreptate, sesizează îmbelșugarea inspirației în epocile istorice de afirmare militantă a conștiinței naționale: „deșteptare națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care dealtmintrelea e ușor de explicat. Mai întîi, e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O mulțime de oameni sînt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție"[8]. Ca reflex al politicii naționalului, se activează estetica naționalismului punînd în valoare una dintre cele mai solicitate și bogate surse de inspirație artistică, imprimînd operei astfel create o funcționalitate socială și politică.

În nucleul de semnificații estetice ale specificului național se înscrie, în cadrul doctrinei gheriste, și aspectul istoric al continuității spirituale sub forma tradiției. Formulînd o doctrină de viziune socială a esteticului, criticul *Contemporanului* interpretează tradiția literară națională ca o acumulare succesivă a contribuțiilor înregistrate în patrimoniul etapelor istorice; dar, observă cu o responsabilă îndreptățire, nu este suficientă relevarea sau raportarea la trecut, ci este necesară o continuă îmbogățire a patrimoniului printr-o receptare originală, creatoare, stagnarea imitativă sau paseismul glorificat

[8] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra mișcării literare și științifice*, în *Studii critice*, vol. I, p. 239—240.

fiind disfuncții estetice. Apodictic, Gherea scrie: „un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută oricît de mare ar fi acela — și dacă acest poet este de talent mijlociu, exprimînd viața pe care el însuși o trăiește, va face o operă pasabilă, cînd se va apuca să imiteze geniile trecutului și să exprime, deci, o viață pe care n-o cunoaște, n-a trăit-o, va face o operă ridicolă"[9].

Ca toți gînditorii de seamă ai destinelor artei naționale, Dobrogeanu-Gherea se înflăcărează de latențele artistice originale și reprezentative ale folclorului, în care descoperă deopotrivă virtuți de pedagogie a conștiinței creatoare. În autenticitatea populară criticul intuiește o șansă unică de influență a sensibilității originale. „Este un singur mare poet în trecutul nostru literar — scrie Gherea, în spiritul unui simbolism romantic — care a avut și are o influență directă asupra literaților și poeților noștri. Acest mare poet este unicul poate care a exprimat în adevăr modul de a gîndi și a simți al poporului românesc, care n-a imitat — cîteodată copiat chiar — pe poeții străini fără nici o relație cu viața înconjurătoare, cum au făcut atît de ades poeții renașterii noastre literare. Acest mare poet e însuși poporul românesc în admirabilele lui poezii populare"[10]. Această vatră fundamentală a originalității naționale este invocată ca principal factor de înrîurire pentru consolidarea unității culturale, a unei culturi ireductibile la formule pasagere, avînd asupra acesteia o influență comparabilă cu cea a factorilor de mediu, istoria și societatea. În spiritul aceleiași pedagogii a artei, inspirate în bună măsură de relevanța ei morală, Gherea postulează, în același loc, necesitatea culturală a cunoașterii deopotrivă a istoriei literare, ca și a istoriei propriu-zise („Un om cult, fie el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunțit istoria literaturii țării sale, după cum trebuie să cunoască și istoria politico-socială"). Sub semnul acestor determinări, dintre care cea a dinamicii interne nu este refuzată, acceptul estetic al specificului se produce prin înțelegerea rolului politic al artei, care, pentru a sluji idealului de afirmare națională, își revendică sub formă de manifest originile populare. În acest sens, esteticianul materialist observă că „în timpul redeșteptării naționale, există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare (. . .). E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor, chiar în acele creațiuni care deplîngeau prezentul"[11].

Configurația reală a contribuției lui Gherea la istoria românească a esteticii specificului național cuprinde și reacții critice de derivație, dar utile, față de corpusul principiilor directoare. Uneori, Gherea a înclinat și spre sensibilitatea particulară a produsului artistic, în datele caracterizării sale imediate. Prin urmare, în ordinea de idei a participării artei populare la specific, Gherea deosebește realul acces al valorilor de falsul acces al succesului autohton. Cauza țărănizării unor eroi, chiar din eposul popular, a unui univers fictional de uz convențional, arată criticul, denotă un orizont prea strîmt și neconcordant cu adevărata originalitate populară. Excesul de poetizare în decor peremiologic, de ornamentică idilizantă fragilizează hotărîtor autenticitatea, dovedind — în ultimă instanță — o deformată și superficială concepție despre patriotism. „Dramaturgii noștri naționali — observă criticul în referire la realități minore ale artei timpului — din spirit patriotic rău înțeles, hărăzesc vechilor domni calități și virtuți moderne, fără să priceapă că virtuțile de acum

[9] *D. Panu asupra criticii și literaturii.*
[10] Ibidem.

[11] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra mișcării literare și științifice,* în *Studii critice,* vol. I, p. 240.

ar fi neajunsuri ridicule pentru vremea aceea"[12]. Gherea desfășoară o susținută campanie împotriva falsului autohtonism în literatură și artă în genere, astfel încît configurează nucleul estetic al specificului și prin multe referiri de semn invers, delimitative prin negație. Un alt exemplu: ironizînd destul de vehement convenționalismul unei bune părți a literaturii rurale din acea vreme, descoperă, la un erou melodramatic, intenția factice a autorului de a-l face „național": „Se știe că în astfel de întîmplări toți «cavalerii cu fața întristată» întrebuințau spada; Mărgărint, deși cavaler, dar fiind cavaler național, întrebuințează pumnul"[13].

În ansamblul concepției sale estetice, aplicarea materialismului dialectic la fenomenul cultural-artistic l-a condus spre ideea frumosului social, ca expresie a idealurilor poporului sub forma unei concepții despre viață. Psihologia creatoare a artistului este influențată de constantele manifestării psihologice a poporului căruia îi aparține. De aceea, propune ca soluție de fond pentru relevarea și vitalizarea continuității culturale, sub influența tradiției, recunoașterea și urmarea în sugestii a modelelor oferite de arta populară.

În studiul gherist al specificului național există însă și conștiința organicității produsului artistic, transmisă aproape axiomatic în articolul de orientare *Direcția „Contemporanului"*, unde declară: „Ideile și tendințele sociale sînt chiar sîngele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile și tendințele sociale sînt ceva cu totul deosebit de artă este așa cum ai zice că sîngele e cu totul străin de organismul omenesc". Rezoluția esteticului este o recunoaștere subordonată față de suveranitatea influențărilor sociale și adaugă un punct deosebitor în convingerile lui Gherea despre individualitatea unei culturi naționale prin postulatul originalității reieșite din specificitatea artistică a literaturii, din particularismul transformării în funcție de anumite condiții concrete. Deosebirea de statut a artei de știință este transpusă în planul posibilității de participare la specificul național: „adevărurile științelor sînt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe cînd o operă artistică se deosebește de la om la om, de la un popor la altul. O știință națională nu poate exista, o artă națională, da"[14].

Dicotomia, adevărată în esență, trebuie nuanțată prin faptul că evoluția istorică ulterioară a depășit caracterul tranșant al posibilei delimitări, lucru bun dealtfel, deoarece civilizația creează punți mereu mai eficiente între cultura materială și spirituală, făcînd posibilă circumscrierea unui aport național distinct și în sfera prestațiilor științifice. Poate pentru că lucrînd în spațiile universaliste ale principiilor și nuanțînd nu îndeajuns, Gherea a fost plasat de către G. Călinescu, destul de drastic altfel și cu Titu Maiorescu, „pe deasupra ideilor restrînse ale unei națiuni"[15].

În privința influenței literare universale, C. Dobrogeanu-Gherea are o optică interesantă, fără a fi întru totul valabilă. Legînd cam inflexibil opera de artă de factorii condiționării sociale, de situația ei contextuală, pune la baza catalizării artistice a specificului prin prestigiul unor influențe străine, sincronizarea civilizatorie cu țările înaintate, în absența căreia inspirația ar fi (de ce oare?) o simplă

[12] C. Dobrogeanu-Gherea, *Poetul țărănimii*, în *Studii critice*, vol. II, p. 246.
[13] C. Dobrogeanu-Gherea, *Dl. Brociner ca scriitor al vieții țărănești*, în *Studii critice*, vol. II, p. 282.
[14] *D. Panu asupra criticii și literaturii.*
[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 484.

imitaţie. La el, condiţia naţională reală a universalităţii operei de artă este încă timid pusă. Sincronizarea prin inspiraţie din literaturi străine apare ca o condiţie a evoluţiei: „Atunci, pe vremea renaşterii noastre literare, viaţa socială a ţării noastre nu semăna deloc cu viaţa popoarelor civilizate şi, deci, inspirîndu-se şi imitînd o literatură produsă de o viaţă socială atît de diferită, literaţii de atunci au creat o operă fără nici o relaţie cu viaţa lor. Pe cînd acum, viaţa noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuşi semănînd cu a acestora, modul de a gîndi şi a simţi semănînd de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedică deloc ca opera să fie şi naţională"[16]. Pentru ca judecata să fie lămuritoare, trebuie spus, în primul rînd, că sînt prioritare programul artistic şi talentul autorului, recunoscute într-o anume tradiţie, astfel încît zămislirea unei opere să poată primi influenţe specifice catalizatoare.

Tot din negaţie se întrupează adevărul estetic şi în privinţa credinţei că literatura dramatică ar avea calitatea primordială de a fi naţional reprezentativă, subliniindu-se, în absenţa operelor mari originale, aportul artistic constitutiv al traducerilor din opere de seamă. Nu credem că se poate susţine ideea unei arte reprezentative, ci a operelor reprezentative la un nivel naţional. Aportul traducerilor este în afară de discuţie, dar ancorarea valorică în sfera lor este limitată. Într-un fel, Gherea nu greşeşte cînd spune că, „lipsit de luminile junilor noştri scriitori, teatrul a fost neapărat redus la traduceri din limbile străine. Aceasta a fost un mare noroc pentru teatrul nostru şi dacă ar fi ştiut să se folosească de el, ar fi putut aduce un însemnat serviciu culturii noastre naţionale, dînd o adevărată literatură

[16] *D. Panu asupra criticii şi literaturii.*

străină în locul unui surogat naţional"[17], dar soluţia nu este definitivă şi de primă urgenţă. Cînd se referă, fără insinuări moralizatoare, la rolul traducerilor pentru însăşi afirmarea valorilor artistice naţionale, interpretează funcţional rolul artei de fertilizare prin contact a celor mai proprii manifestări. Actul traducerii este născut ca o superioară însemnătate faţă de simpla mecanică a influenţei de conţinut, estetica oferind o şansă deosebită circulaţiei idealurilor naţionale obiectivate, prin limbajul universal al frumosului artistic. Subscriem, deci, la remarca justă a unui cercetător, care observă că, „sub orizontul vast al dezvoltării culturale al unei ţări, al punerii de acord a sensibilităţii naţionale cu circuitul aspiraţiilor estetice şi cu universul de gîndire pe plan internaţional, a aşezat Dobrogeanu-Gherea problema traducerilor"[18]. În studiul *Critica şi literatura,* Gherea indică şi eficienţa naţională, pe planul spiritualităţii, a comparatismului literar manifestat sub aspectul traducerilor, care, „fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte ţări decît în ţara lui; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei naţiuni, curînd după apariţia lui, trece triumfal prin toate literaturile naţiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcînd şcoală . . . Ele fac ca literaturile tuturor ţărilor civilizate să fie acum aşa de influenţate una de alta şi ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internaţional". Desigur, o bună politică a traducerilor devine act cultural naţional, cu un efect vivificant în materie de artă. Dar încurajarea largă a traducerilor credem că vine şi din spiritul de superioară toleranţă, care a fost identificat în profilul spiritual al poporului român.

[17] C. Dobrogeanu-Gherea, *Teatrul naţional, în Studii critice,* vol. II, p. 353.

[18] Damian Hurezeanu, *C. Dobrogeanu-Gherea,* studiu social-istoric, Buc., Editura Politică, 1973, p. 423.

Activitatea lui C. Dobrogeanu-Gherea de îndrumare estetică trebuie înţeleasă şi prin prisma programului revistei *Contemporanul* (1881—1891), publicaţie care s-a remarcat prin bună orientare în aprecierea valorilor de artă şi ştiinţifice din patrimoniul naţional, conferindu-le, astfel, o recunoaştere de prestigiu, prin contribuţia însemnată la punerea în valoare a creaţiei artistice populare. Este de reţinut, pentru datele unei conduite ideologice generale, că revista *Contemporanul* a subliniat, în conformitate cu punctele de vedere formulate de socialişti, justeţea mişcării de eliberare a românilor din Transilvania şi formarea statului naţional unitar. Aceste puncte programatice, devenite text de presă din inspiraţie gheristă, relevă caracterul de sinteză socială pe care mentorul *Contemporanului* îl imprimă acţiunii estetice a mentalităţii naţionale, aparţinînd astfel unei gîndiri moderne despre dezvoltarea socială complexă, în cultură şi civilizaţie[19].

Expunerea de motive la o teorie gheristă a specificului naţional în artă circumscrie o contribuţie complementară aportului metodologic şi de valorizare estetică, în viziunea universalităţii, a lui Maiorescu, cele două poziţii, în perspectiva istoriei culturale, nerelevîndu-se în primul rînd în contradictoriu, ci ca părţi necesare pentru constituirea unui întreg care să fie corpusul românesc al esteticii specificului naţional. Deasupra coliziunii de moment, perspectiva diacronică validează o etapă de complementaritate a prestaţiilor constitutive. În cazul lui Gherea, contribuţia lui la istoria esteticii noastre se constituie din suma argumentelor solicitate de angajarea sa în controversele şi problemele spinoase ale timpului, din nevoia sinceră, temperamentală, a clarificărilor, chiar dacă pregătirea sa nu-i oferea întotdeauna avantajul argumentelor peremptorii. Dar promtitudinea reacţiei a acţionat, în perspectiva evoluţiei, compensator, conferindu-i avantajul de a deţine întîietatea tratării problemelor de estetică ce frămîntau cultura românească a vremii prin intermediul concepţiei marxiste de interpretare a fenomenelor sociale. Angajarea în temperatura dezbaterilor şi sub protecţia de principii a interpretării materialist-dialectice s-a fructificat firesc în valorizarea aspectului determinist al specificului naţional în artă.

Al. Dima are dreptate atunci cînd, cercetînd comparativ etapele evoluţiei gîndirii marxiste la Paul Laforgue, Franz Mehring, G. V. Plehanov şi momentul afirmării lui Gherea, remarcă originalitatea întîietăţii ideilor enunţate de criticul *Contemporanului*, la care depăşirea „determinismului sociologic către marxism s-a produs fără modele anterioare. Valoarea activităţii critice a lui Gherea apare astfel într-o lumină şi mai puternică, primele lui aplicaţii marxiste la critica literară (. . .) săvîrşindu-se cu titlu original“[20]. Semnificaţia de ultimă concluzie în tema studiului de faţă este joncţiunea fructuoasă între un dotat gînditor democrat şi istoria culturii naţionale, după cum s-a remarcat: „Certaines problemès abordès par C. Dobrogeanu-Gherea dans ses „Etudes“ dont la signification dèmontre l'actualitè, mettent en èvidence l'hèritage d'un remarquable penseur dèmocrat entrè dans l'histoire de la culture nationale“[21].

---

[19] cf. Georgeta Hălăşan, *Ideea de progres în scrierile social-politice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Revista de filozofie*, nr. 12/1968.

[20] Al. Dima, *Gherea în cadrul criticii ştiinţifice europene*, în *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, Buc., E.P.L, p. 277—278.

[21] Ion Toboşaru, *Une personalitè de la culture roumaine: Constantin Dobrogeanu-Gherea*, în *Analele Universităţii Bucureşti*, Estetică, XIX (1970), p. 53—57 (extras)

MIHAIL DRAGOMIRESCU

În prima generație critică post-maioresciană, Mihail Dragomirescu* este cel care reclamă un statut al clarificărilor fundamentale în disciplina esteticii. Constructor de cultură, Dragomirescu voia să se înarmeze cu teoria valorii demonstrate, de aceea venea cu o contribuție a operațiilor tehnice pentru desăvîrșirea drumului maiorescian. Momentul istoric se distingea, în planul culturii naționale, printr-un gust pentru sinteză și prospecțiune largă. Continuatorii poziției estetice maioresciene, destul de numeroși (M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, E. Lovinescu, S. Mehedinți, Pompiliu Eliade ș.a.), nu mai duc o polemică agresivă și categorică împotriva ideii determinismului pozitivist; pozițiile sînt în general mai comprehensive. Se prefigurează, astfel, acel teren al fertilității spirituale pe care vor înflori, în perioada interbelică a culturii noastre, bogate creații literare (în care intră și critica, drept o formă specială a creativității). Singur dintre post-maiorescieni care, rămas statornic în sfera preocupărilor estetice și literare, continuă creator principiul estetic fundamental al lui Maiorescu, cel al autonomiei artei, Mihail Dragomirescu opune teza inerenței estetice a operei de artă (înțeleasă în concepția fundamentală a egalității și identității artisticului cu sine) finalizărilor extraestetice care invadaseră arta timpului. Întreaga activitate și capacitate de construcție și le-a închinat acelorași cauze care văd în artă un scop și un mijloc. Faptul că se afirmă plenar într-o perioadă de relativă acalmie a spiritului polemic, după disputarea unui diferend de idei care devenise cultural (Maiorescu și Gherea), imprimă spiritului său o anumită „deschidere“, o toleranță de nuanță academică, în care forța constructivă se exercită pe un spațiu specializat.

* O analiză sintetică a esteticii lui Mihail Dragomirescu am întreprins în lucrarea noastră *Mihail Dragomirescu — Estetician*, Buc., Editura Minerva, 1973

Generației critice de după 1900 îi va reveni menirea de a mijloci un raport de sinteză și de a înviora o tendință de armonizare a contrariilor, pentru prospectarea delimitativă a unui succes cultural românesc în conștiința universalității. De acum, ideea integrării în tezaurul mondial al valorilor începe să se afirme tot mai ferm în conștiința critică, în logica și autoritatea construcțiilor teoretice. Mihail Dragomirescu a fost printre primii teoreticieni români ai culturii care, atenți la pulsul vieții universale, au căutat mijloace adecvate propagării elementului autohton.

Pregnanța colectivității naționale prin forța expresivă a artei și aportul acesteia la universalitate, sistematic fundamentate pe baze estetice de către Mihail Dragomirescu, nu poate ignora ideea rolului participativ al artei la edificiul întregii culturi naționale. Dar acum artistul apare legat cauzal de adîncimea sufletului omenesc. Frumosul, ca sinonim estetic al capodoperei, este un adevăr afectiv, de variantă umanizantă, funcțional expresivă. Așadar, dînd glas unui fond uman specific, frumosul legitimează, prin invariabilitatea formei artistice și autenticitatea umană, însăși universalitatea produsului artistic. Acceptarea universalității din perspectiva exclusivismului estetizant a limitat demersul dragomirescian prin neglijarea specificului creării operelor de artă în anumite condiții, în absența înțelegerii cărora însăși valorizarea operelor nu poate fi deplină. În prospectare estetică, circumspecția autonomistă a lui

Mihail Dragomirescu accentuează însă conceptul de valoare ca regulator al creativității, în locul acțiunii determinărilor cauzale, conferind astfel esteticii românești un accent axiologic pe care nu-l avusese. La el problema determinismului primea alte ritmări, ținînd de subtilitatea estetică a disocierii personalității omenești a scriitorului de cea artistică, văzînd posibilă re-crearea artistică printr-o sensibilitate originală care, prin însăși existența sa concretă, nu poate fi ruptă de datele realității ambiante. Preocupările sale sînt atrase de structura creatoare și de produsul original, expresii estetice complementare ale forțelor primare zămislitoare.

Adevărul, eficient pe planul realității artistice, al opiniei dragomiresciene despre artă constă în argumentarea izvorîrii acesteia dintr-o stare umană excepțională, adînc expresivă, care depășește astfel dificultăți legate o anumită programare exterioară, exagerată de pozitivismul estetic. Este un argument pentru forța artei de a da convergență sensibilă unor multiple efecte, ilustrînd adevăruri fundamentale. Mihail Dragomirescu validează soluția estetică a componentei naționale a operei de artă prin ineditul creator al aportului la universalitate: „Cînd produci o operă și acea operă este rezultatul adîncului tău din suflet, acea operă nu e numai a ta, ci a națiunii tale, poartă pecetea rasei tale; în ea se concretizează căldura din sufletul poporului tău, lumina minții lui. E o operă originală, dar națională, seamănă numai cu neamul tău și nu poate semăna, în esența ei, cu nici un altul"[1]. De aceea, mai tîrziu, constatînd că „sfîntul amor al frumosului" a degenerat în „operație de bursă", va proclama programatic lozinca originalității naționale, a reîntoarcerii artistului la uneltele sale: „Români fără șovinism; dragoste de întregul neam fără deosebire

[1] *Direcții literare*, 1897.
[2] *Falanga literară și artistică*, nr. 1/1910

de clasă; iubire de tot ce e ales și sănătos — mai întîi în fond și apoi în formă; amor curat de artă fără tendință de comercializare"[2]. Conștient de imperativele progresului calitativ al artei naționale, de necesitatea discreditării estetice a paseismului neaoșist, izvor de exaltări unilaterale, Mihail Dragomirescu ajunge partizan al ideii de modernizare a literaturii române, necesitate culturală și estetică pe care o semnala, referitor la un anumit primitivism de concepție artistică, și Eugen Lovinescu. Dragomirescu își exprimă însuflețirea la gîndul că năzuințele creatoare ale poporului român vor edifica noi valori de artă, care se vor impune, înscriindu-se astfel alături de toți esteticienii noștri de seamă care au sesizat capacitatea sensibilizării la frumos ca fiind o caracteristică națională. În această idee, nu exaltă jovial virtuțile artistice ale folclorului nostru — ca Russo sau Alecsandri — ci sesizează un spirit general de etnopsihologie: „genialitatea creatoare nu se concentrează în cîțiva indivizi, ci este difuză în sînul neamului, formînd, ca să zic așa, o trăsătură a spiritului său"[3]. Din sensibilizarea calitativ omogenă a acestui suport artistic, unificator ca formulă, se vor naște producții cu o structură clasic-reprezentativă, „așa că pot servi de model, în toată puterea expresiunii".

În potențialul atmosferei creatoare în care respiră colectivitatea națională, Dragomirescu remarcă specii caracteristice, aderente unui specific narativ complet și concis, evidențiat în apetența populară pentru anecdotică și fabulos etic. Acestui mod originar îi consună specia literară cultă a nuvelelor, pe care le propune examenului universalității: „Dacă nu putem zice ca latinii de satiră *Satira tota nostra est*,

[3] Mihail Dragomirescu, *Clasicismul poeziei române*, în *Cele trei Crișuri*, nr. 3—4/1929.
[4] Mihail Dragomirescu, *Nuvela românească*, în *Cele trei Crișuri*, nr. 10/1929.

totuşi putem zice că nuvelele româneşti sînt cele mai de seamă printre nuvelele de importanţă universală"[4]. Universalizarea estetică a naţionalului este o expresie a credinţei sale în universalitatea frumosului ca fenomen ideal, cu rol regenerator în perioadele de reflux şi degradare a elanurilor: spiritul maiorescian, prin adoptarea naţionalismului de către Simion Mehedinţi, chiar în publicaţia junimistă; cel popular, în fanatism naţional, prin A. C. Cuza şi A. C. Popovici. La această atmosferă instabilă valoric se referea Mihail Dragomirescu atunci cînd expunea motivele pentru care a imprimat *Convorbirilor critice* un olimpianism sever, astfel încît supremaţia valorilor să domine fluctuaţia zilei. „Producţia noastră literară care, în ultimul timp, — scria el, în 1906, lui I. L. Caragiale[5] — a devenit foarte bogată, e lăsată în plata domnului. Nici un criteriu obiectiv de judecată, un naţionalism orb şi desfrînat, preocupaţii politice în toate manifestările, şi nici o pană autorizată care să claseze scriitorii şi să stabilească ierarhia naturală dintre dînşii". Vehiculînd exclusiv pe varianta estetică a orientărilor spiritualităţii naţionale, pune frumosul în relaţie cu adevărul, spre a întemeia o platformă unică a judecăţilor universal-obiective, un unic nivel suprem al referinţelor de valoare, o unitate axiologică stabilă. Este, însă, adevărat, pe de altă parte, că ignorarea constituirii valorii estetice pe relaţia obiect estetic — subiect social, că analiza imanentistă denaturează originalitatea, denotă lipsă de concreteţe social-istorică, irelevanţă a evoluţiei valorilor estetice.

Analizînd participarea formei la constituirea obiectului de artă, Mihail Dragomirescu adoptă o poziţie de echitate în judecarea fenomenelor de limbă,

[5] Scrisoara a fost pentru prima dată publicată de Z. Ornea, în *Manuscriptum*, nr. 4/1971

depăşind aristocratismul separării cuvintelor poetice: „poetul poate întrebuinţa orişice fel de cuvinte în capodopera sa", cu condiţia ca acestea să nu fie „întrebuinţate pentru ele, ci pentru ca să exprime un anume fond poetic"[6]. În aprecierea calităţii expresive a cuvintelor, nu exclude aportul compartimentului dialectic şi popular, afirmînd că „perfecţiunea (...) poate fi realizată nu numai în limba literară, ci şi în limba poporană sau chiar dialectală". Bineînţeles, perspectiva de omologare este cea a funcţionalităţii artistice. Dragomirescu ignoră, în judecăţile sale axiologice, traseul accidental, insignifiant uman, didacticist, care încearcă adiţionarea artei la scopuri străine specificităţii naturii sale. De aceea, în articolul program al revistei *Convorbiri critice*[7], respinge deopotrivă naţionalismul, poporanismul în artă, ca şi „mărunţişurile de formă" ale *Vieţii noi* (simbolismul academic al lui Densusianu). Tendinţa artistică accidentală, ţinînd de scopuri extra-estetice, este incompatibilă cu natura adîncă a creaţiei. Dar, este important de reţinut că se referă la aspectul de naţionalism pe care-l poate îmbrăca arta în unele momente excesive şi nu de participarea estetică a sentimentului patriotic.

În planul angajării politice propriu-zise a artei, atitudinea sa este, în schimb, mult mai intransigentă, de un absolutism pe care nu l-am întîlnit la Maiorescu. Neacceptînd accidentalul unor „tendinţe" efemere, dogmatizează impersonalismul creatorului şi respinge infiltraţiile, făcînd idiosincrazie la cele politice, fiind gata de a lupta „numai pentru arta curată şi întrucît tendinţele politice, oricare ar fi ele şi ori de unde ar veni, o vor întuneca, noi vom fi în contra lor nu pentru că sînt cutare sau cutare

[6] Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, partea II-a, *Forma capodoperei*, Buc., Editura Librăriei Socec, 1927, p. 127.
[7] Mihail Dragomirescu, *Către scriitori şi critici*, în *Convorbiri*, nr. 1/1907.

tendințe, ci pentru că ele n-au ce căuta în sfera senină a artei"[8]. Polemizînd pornit cu cei care, în judecarea operelor literare, iau în considerație și alte elemente decît cele pur artistice, Mihail Dragomirescu își subliniază concepția integralismului estetic, conform căruia criticul trebuie să urmărească doar „efectul poetic" al unei lucrări, indiferent de natura tendințelor pe care aceasta le-ar cuprinde. Curios este, dar simptomatic pentru o anumită ambiguitate a vremii și a disciplinei estetice în acea perioadă, că, deși se referă în termenii excluderii la tendințele din artă, acordă girul său pedant, sub o etichetă care, în sistemul articulațiilor sale, înseamnă mult, și „scriitorilor de un clasicism național" (exemplificați prin Gîrleanu și Vîlsan)[9].

La începutul anului 1911, după încetarea apariției *Convorbirilor critice*, Mihail Dragomirescu scoate revista *Falanga*, călăuzită de un program mai concret, cu un scop mai precizat. După cum se arată în *Cuvîntul înainte*, articolul program al noii publicații, țelul era lupta împotriva orientărilor diversioniste care apăruseră la începutul secolului în literatura română (sămănătorism, poporanism, cu reflexele lor politice de naționalism și șovinism), privite de pe platforma superiorității valorice a umanismului artei. Aceste orientări sînt respinse din cauza înțelegerii limitate și false a participării sentimentului patriotic la creația artistică, din cauza diversiunii lor artistice. La reapariție, în 1926, *Falanga* avea să constate că se iviseră semnele „misticismului degenerat", din degradarea sămănătorismului în fanatism național și religios. Ca antidot ideologic, Dragomirescu face apel la semnificația majoră, regenerativă, a tradiției naționale, conștient fiind de contribuția

[8] Mihail Dragomirescu, *Lămuriri și răspunsuri*, în *Convorbiri*, nr. 2/1907.

[9] Mihail Dragomirescu, *După un an...*, în *Convorbiri critice*, nr. 1/1908.

tradiției la menținerea artei în cadrul specificului reprezentativ. În acest sens, în articolul program al noii serii a revistei, se precizează această sudură de relief înalt; revista „n-are alt crez decît adevărul, clasicismul și tradiționalismul (nu e vorba de tradiționalismul patriarhalist sămănătorist, ci de continuitatea culturală — n.n.), singurele entități care pot căli vigoarea neamului și pot pretinde la admirația omenirii"[10]. Spiritul echilibrat și rațional al lui Dragomirescu găsește o soluție de temeinicie axiologică prin evaluarea estetică a tradiției, soluție rezistentă la cultivarea asiduă a elementelor extremiste, a programului literar naționalist. Activarea tradiției printr-un crez dinamic de artă se completează cu viziunea democratică asupra participării la actul de cultură, prin care diacronia tradiției se fertilizează cu sincronismul unei acțiuni de acces liber la valorile artistice. Din această complementaritate a viziunilor, se poate explica logic noua deschidere la teoreticianul integralismului estetic. În acest sens, în foiletonul *O racilă a culturii noastre*[11], găsim scris: „...cultura nu stă numai în veșnica actorie culturală a unuia, ci în organizarea care asigură contribuția la cultură a tuturor".

Pe de altă parte, din perspectiva esteticii literare, Mihail Dragomirescu nuanțează interpretarea pe care o dă naționalității în artă printr-un studiu de sinteză asupra dezvoltării literaturii noastre din primul deceniu al secolului[12], distingînd patru direcții de bază: „direcțiunea naționalistă", reprezentată prin *Convorbiri literare, Luceafărul, Neamul românesc;* „direcțiunea poporanistă", reprezentată prin *Viața românească* (între aceste două direcții stă *Să-*

[10] Mihail Dragomirescu, *Un cuvînt*, în *Falanga*, nr. 1/1926, 1 noiembrie.

[11] În *Viitorul* din 15 noiembrie 1922.

[12] *Mișcarea literară în 1908*, în *Calendarul literar și artistic* pe 1909.

mănătorul, care, prin A.C. Popovici, urmează un „naționalism conservator [care] se arată mistic și violent în același timp"); „direcțiunea estetismului", reprezentată prin *Vieața nouă* a lui Ov. Densusianu; „direcțiunea artei pure", reprezentată prin *Convorbiri critice*. Prin „direcțiunea naționalistă", Dragomirescu nu înțelege *stricto sensu* sămănătorismul, ci o tendință mai generală, de la începutul secolului, al cărei scop era exaltarea ideii naționale în mod radical. Include acestei „direcțiuni naționaliste" și *Convorbirile literare*, datorită noului ei manifest de naționalism empiric, instaurat de proaspătul ei conducător — Simion Mehedinți. În schimb, se arată nehotărît în însăși încadrarea revistei sămănătoriste, datorită faptului că și ea suferise transformări programatice, ajungînd să promoveze accepția violentă a aspectului conservator al ideii de naționalism. Structura fundamentală a acestei direcții o sesizează autorul în afinitățile politice, sub aspect cultural, ale celor care o promovează. Acest fapt reiese cu și mai multă pregnanță dintr-un alt articol sintetic[13], în care surprinde fazele consecutive ale curentului. Sesizează degenerarea mișcării sămănătoriste ca decurgînd dintr-o evoluție neunitară. Mihai Dragomirescu susține, ca antidot al agitațiilor politice deviatoare, formula oportunității culturale — poporanistă în esență — acceptînd, pentru aceasta, conlucrarea conjuncturală a esteticului cu mișcarea de propășire națională. Esteticul, în această situație, înglobează o funcție culturală regenerativă: „astăzi, a lupta pentru întărirea culturală a românismului este a lupta pentru întărirea valorilor estetice care, în mod natural, vor răsări cu atît mai puternice cu cît sufletul poporului nostru va fi mai sănătos"[14].

---

[13] Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism și estetism*, în *Falanga*, nr. 20/1927.
[14] Mihail Dragomirescu, *Adevăr și naționalism sau Arta și cultura*, în *Falanga*, nr. 31/1927.

Intențiile criticii dragomiresciene referitoare la sămănătorism le aflăm dintr-un alt arictol, *Un pas înainte*, care explică scopul primului an de apariție a *Convorbirilor critice:* acest prim act a avut menirea de a surpa „tirania iorghistă", bazată pe un singur „criteriu de judecată: etnicismul sămănătorist", care trebuie înlocuit cu „criteriul adevărului estetic". Discreditarea nu este, deci, ideologică, ci estetică.

În raportarea sa de principiu la ideologia poporanistă, Mihail Dragomirescu are ocazia să se pronunțe cu autoritate pentru necesitatea unei estetici a artei populare, subliniindu-i deci participarea hotărîtoare la construirea specificului național. Servindu-se de propria sa teorie despre „organele" operei literare, Dragomirescu dă, în acest sens, nobile înțelesuri ideii de poporanism din punctul de vedere al formei, fondului și armoniei.[15] Afirmă, așadar, că „din punctul de vedere al formei, prin poporanism am putea să înțelegem necesitatea superioară, îndeosebi pentru poetul român, de a-și însuși și a stăpîni, pe cît se poate, toate bogățiile formale ale limbii românești, în care să-și exprime concepțiunile sale". Și, deoarece, „aceste comori se găsesc în stare nativă (. . .) cu deosebire în literatura poporană", scriitorii trebuie „să cunoască adînc literatura poporană". Ca și Maiorescu, discipolul maestrului face din prețuirea folclorului literar și al limbii populare îndemn pentru modele și izvoare de inspirație literară. Dînd acest superior înțeles, de orientare valorică spre sursa populară, aspectului formal al poporanismului, se ajunge la concluzia că „toți scriitorii noștri mai însemnați, C. Negruzzi, Odobescu, Gr. Alexandrescu și Alecsandri, Eminescu și Creangă, Caragiale, Vlahuță, Delavrancea și Coșbuc au fost și

---

[15] Mihail Dragomirescu, *Poporanismul*, în *Critică*, vol. II, *Directive (1910—1928).*, Buc., 1928, p. 302.

sînt poporaniști, și toți cei ce vor să însemneze ceva în literatura românească vor trebui vrînd-nevrînd să fie poporaniști".

Din punct de vedere al fondului, poporanismul se poate înțelege ca „necesitatea superioară a unor anumite temperamente poetice de a lua drept obiect al inspirațiunii lor viața oamenilor din popor, viața celor umili". În acest sens, opera unor scriitori ca Creangă, Slavici, Coșbuc, Agârbiceanu, Sadoveanu ș.a. este „poporanistă".

Din punct de vedre al „armoniei dintre fond și formă, se poate înțelege prin poporanism literatura acelor scriitori care, atît prin temperamentul lor, cît și prin mijloacele lor artistice, nu numai că își iau subiectul din viața poporului, dar le și concep și le întrupează într-un spirit și într-o formă care sînt prin excelență poporane". Această viziune în spiritul poporului poate fi vulgar populară, după cum bine va remarca Mihail Dragomirescu, sau poate fi ridicată la rangul de adevărat cult al artei populare, astfel de opere devenind la rîndul lor exemple demne de urmat (Eminescu, Creangă).

Sintetizînd în spiritul unui înțeles superior acordat acestei mișcări de orientare artistică, Dragomirescu adaugă interpretării sale valorizarea estetică: „Poporanismul este substratul cel mai solid al unei literaturi". Depășind deci estetica poporanistă propriu-zisă, Mihail Dragomirescu ratifică inspirația din folclor, din întreaga sferă a artei populare, din viața și obiceiurile, limba și literatura poporului, aceasta însemnînd „a nu disprețui nimic din ceea ce a putut răsări ca fond sau ca formă, ca concepție, ca stil, ca limbă din sînul poporului". Ca și Alecsandri odinioară, profesorul de estetică apreciază — în altă parte — acest fapt ca o caracteristică etno-psihologică a poporului român, a cărui „generalitate crea-

toare" este „difuză în sînul neamului, formînd, ca să zic așa, o trăsătură a spiritului său"[16].

Trebuie reținută această interpretare personală a poporanismului, cu idei surprinzătoare la un diagnostician al artei. Apropierea și valorificarea experienței spirituale populare este indicată ca deosebită pentru perfecționarea artei literare. Forma artei populare este văzută ca modalitate a permanenței în spiritul adevăratelor valori, prin profunda experiență omenească pe care o transmite. Acceptînd poporanismul ca artă cu model folcloric autentic, discreditarea estetică a curentului privește gustul efemerului, a angajării foiletonistice în scopuri extraliterare. Ca structură ideologico-literară, Dragomirescu se află în riguroasă consecuție față de preceptele gîndirii sale estetice, înțelegînd spiritul culturii naționale în sensul unei estetici active.

Într-o altă reluare sintetică[17], esteticianul numește cultura românească dintre 1910—1920 ca reprezentînd direcția naționalismului.

Propulsorul teoretic, în cultura română, al „misticismului național" îl găsește în Simion Bărnuțiu, prin discursul vorbit de acesta la 1848 pe Cîmpia Libertății. Dragomirescu ajunge, deci, să semnifice prin „misticism național" însăși problema existenței naționale, pusă în termenii ei originari, cu ecouri asemănătoare celor care vor apărea în filozofia blagiană, ca o componentă abisală a spiritualității etnice. Prin dimensiunea istoricității, „misticism" și „țărănism" devin noțiuni sinonime, reprezentînd specificul etnic românesc. Trăirea convingerilor naționale („misticismul național") cuprinde, în panorama literară a vremii, atît *Sămănătorul* (Vlahuță, Coșbuc, Iosif,

---

[16] Mihail Dragomirescu, *Clasicismul poeziei române*, în *Ritmul vremii*, nr. 4/1926.

[17] Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Buc., Editura Institutului de literatură, 1934.

Iorga, Chendi) și *Luceafărul* sibian (Goga, Tăslăuanu), cît și direcția poporanismului *Vieții românești* sau naționalismul mehedințean de la *Convorbirile literare* de după 1907.

Zona de referință valorică o constituie, în toate cazurile, aspectele de exemplaritate ale culturii și artei naționale, constituite ca atare prin acțiunea acumulativă și selectivă a istoriei și prin contribuția celor mai reprezentative originalități creatoare ale spiritualității românești. Fără să exagereze, teoretic, în respingerea formelor parodistice („forme fără fond"), ca Maiorescu, profesorul Dragomirescu a căutat să impună un echilibru estetic prospectiv, ridicînd calitativ spiritul național în estetică la noile forme, evoluate, ale culturii. În atmosfera sceptică și relativistă postbelică, Mihail Dragomirescu aduce conștiința națională prin contemplarea în circumstanțe specifice a general-umanului, la nivelul realizărilor sale excepționale, sprijinindu-se, pentru aceasta, de un sistem de raționamente logice. Sub aspectul contribuției sale în epocă, o astfel de teorie este regeneratoare oricînd se constată o diminuare a vitalității spirituale și un gust al efemerului care nu mai face efortul să se ridice la permanența adevăratelor valori. Prin conștiința dublei funcționalități a esteticii — ca teorie generală și ca instrument al referinței valorice la concret — a putut acționa, cu justificarea de principiu și cu cea a ameliorării realității artistice, la crearea unei opinii colective angajate în promovarea calitativă a literaturii naționale. Propensiunea sa emulativă a semnificat, ca atașament valoric național, raționalizarea judecăților axiologice și subtilizarea instrumentului valorificator sub un titlu de specific de ansamblu.

Contribuția lui Mihail Dragomirescu la analiza estetică a specificului național are o coloratură specială prin însăși importanța constitutivă deosebită a întregii sale opere. Creator al primului sistem estetic românesc, profesorul Dragomirescu a statutat cadrul necesar pentru existența adecvată și autorizată a meditației estetice. La nivelul conceptelor antrenate în vaste sinteze teoretice, postulează particularitățile naționale urmărindu-le derivația estetică și legitimîndu-le, deci, ca forțe ale creației. Este aparte semnificativ că Mihail Dragomirescu alege un sens original poporanismului, și-l validează astfel, cel al aprecierii și inspirației din arta populară, prin care prismă literatura noastră își numește reliefurile cele mai înalte.

G. IBRĂILEANU

Momentul Ibrăileanu în evoluția spiritului critic românesc se revendică și de la o teorie influentă a esteticii specificului național, care se constituie atît ca oglindire a unui curent de opinie artistică inițiat și întreținut de *Viața românească*, în special, cît și ca semnificație a unor intime conexiuni logice desprinse din succesiunea studiilor sale asupra literaturii române. În bună măsură, cele două sfere de argumente se întrepătrund, configurînd o doctrină de autorizată influență în mentalitatea artistică a vremii și în evoluția gîndirii estetice românești. Ambele conțin observații importante pentru orientarea concepției artistice, dar, totodată, și limite, care țin de supravegherea poporanistă a orizontului artistic și de ezitarea criticului în abordarea analitică a specificului național. Un ton autoritar îndrumător, cu sorginte în mișcarea de idei exprimată, trădează metoda de lucru a sintezei de principiu, cu funcție normativă și intenție directoare, aptă de relații conceptuale determinante, dar și cu o ușoară amnezie a conștiinței obiectului de studiu ca structură specială. De fapt, toți marii noștri esteticieni, prin însăși concepția de coerență unitară a principiilor, raportată la o cultură în diferite stadii de formare, au exercitat un rol de direcționare, mobilizînd resurse intelectuale la sinteze istoric determinate. În filiație imediată, referitor la G. Ibrăileanu, lui Ralea îi revine meritul de a fi adîncit conceptul prin explicații analitice imanente, în ansamblul acelorași determinări modelatoare.

În privința naturii și locului concepției estetice a lui Ibrăileanu, ca structură individualizantă în evoluția unei ***discipline specializate a spiritului***, s-a emis părerea[1] — care ni se pare justificată — a aspectului ei pre-sistemic (o metodologie a fragmentarismului), rezultat din prudență și îndoială, păstrînd însă un liant subteran, semnalat prin soliditatea convingerilor teoretice. Sensul lor afirmativ, intenționînd o directivare spirituală în specificul valorilor autohtone, se bazează pe o optică în general realistă asupra fenomenului artistic, alimentată din conștiința organicității cu momentele semnificative de naționalizare a conștiinței creatoare. În spiritul *Daciei literare*, Ibrăileanu recunoaște realitatea diferențierilor naționale — „nota specifică a geniului fiecărui popor", literatura „ca depozitara sufletului românesc" — exersînd un realism axiologic.

În cîmpul de forțe al definirii specificului de către Ibrăileanu, se disting două direcții principale, datorate acțiunii complementare a două componente corelative: factorul subiectiv, concepția despre lume a scriitorului, și cel obiectiv, realitățile naționale înfățișate în opera de artă, legate între ele, într-un tot unitar, prin liantul temeinic al idealului estetic al scriitorului și conștiinței limbii. Prospectarea sa conjugată este mai mult delimitativă decît indicativă, alegîndu-și premisele ideatice prin scrupul diferențial, respingînd denaturarea conținutului național, așa cum apare în formulări rasiale (Sanielevici), în exagerările naționalismului tradiționalist (sămănătorismul), cosmopolitismului, estetismului. Ibrăileanu introduce, în ansamblul determinărilor operei de artă, și unii factori subiectivi modelatori ai pregnanței specificului, ca ereditatea, temperamentul, predispozițiile native ș.a., ajungînd ca, în 1926 (*Creație și*

[1] Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, p. 5.

analiză), să vadă în mediu doar un punct de plecare. O altă premisă teoretică, susținută în studiul amintit, este superioritatea *creației* (care dă sensul evocărilor concrete, de „conținut") asupra *analizei* (investigarea minuției microcosmosului), ceea ce ducea la aprecierea scriitorilor creatori de oameni vii (Sadoveanu), pulsînd de vitalitate (influență din Guyau). De aici pînă la identificarea acestor personaje, deja „selectate", prin apartenența la grup social, mediu anume și acționînd în virtutea mitologiilor locale este un singur pas.

G. Ibrăileanu, convins lăuntric de valabilitatea prospectivă a esteticii maioresciene, atenuează, prin introducerea unui complex de determinări, rigiditatea gheristă a rolului hotărîtor al mediului. Instrumentul acestei abilități de a respinge extremele este teoria „selecției naturale", construită după James și Brunetière și bazată pe afinitatea formală a temperamentelor creatoare pentru tipuri perene ale obiectivității artistice. Coextensivă acestei succesiuni de solicitări este naționalitatea artei, pecete firească a apartenenței, odată ce „sufletul unui individ poartă pecetea sufletului poporului din care face parte" *(Cultură și literatură)*. În spirit modern și ca atitudine hotărîtă, naționalitatea apare și aici ca o condiție estetică fundamentală, deoarece există un fenomen de sinonimie superlativă: cei mai talentați scriitori sînt cei care luminează mai pregnant specificul național, fapt care îl determină pe G. Călinescu să observe că „din specific, el face în cele din urmă nu un aspect necesar, închis, ci un postulat, determinabil apriori"[2].

Din perspectiva acestei convingeri generale, se degajează toleranța tematică implicată în rigorile specificului. Cu ocazia unei polemici antijunimiste, găzduită de „Miscellanea", G. Ibrăileanu demontează (cu exagerare) tentativa maioresciană de destituire estetică a poeziei patriotice. Criticul găsește aici o potrivită ocazie de a se pronunța încă o dată asupra validității estetice a acestui sentiment, prin observarea omisiunii făcute de Maiorescu în legătură cu poezia *Clăcașii* de Octavian Goga, somînd critica să considere sub latură reprezentativă — social și istoric — un astfel de mesaj presant, deoarece în *Clăcașii* „se zugrăvește suferințele acelei clase care e aproape însăși nația întreagă, în care se zugrăvesc năzuințele spre fericirea acelei clase care sînt năzuinți pentru mărirea acestui neam, spre un viitor înalt al românismului"[3].

Asimilate unui nivel de atitudine filozofică, particularitățile artistice naționale se definesc, pentru Ibrăileanu, ca mod propriu al fiecărui popor de a vedea lumea, determinat de ansamblul concepțiilor lui și de natura distinctă a relațiilor pe care le reflectă: acest mod particular, deosebitor, pe care îl consacră, în cultura românească, sub denumirea de *specific național*, este situat într-o perspectivă „psihologic-sociologică" (Gh. Stroia). Pe lîngă aceste cauzalități generale, Ibrăileanu simte nevoia de a nuanța registrul de stimuli ai conceptului de specific național pentru a-i argumenta însăși viabilitatea estetică. Prin urmare, în desele sale reveniri de precizare și completare a specificului național, va adiționa o seamă de componente determinante: alimentarea inspirației artistice din istorie și folclor (observînd că „originalitatea națională a primului prozator român, a lui C. Negruzzi, se datorește și poeziei populare și

---

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 588.

[3] P. Nicanor et Co, *Idealurile patriotice și sociale în poezie*, în *Viața românească*, an. I (1906—1907), vol. II, p. 301—303.

cronicilor bătrîne"[4]); originalitatea ca valoare deosebită şi inerentă esteticii specificului naţional („valoarea estetică a unei opere literare e strîns legată de originalitatea ei specifică"), pentru a ajunge la o concluzie de indicaţie (prin evidenţa unei comparaţii) privind obiectivitatea valorică a specificului: „dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare în opera căruia se va simţi mai puternic sufletul poporului şi se va oglindi mai bogat şi mai bine realităţile vieţii naţionale". Ca toţi marii gînditori români ai artei, criticul *Vieţii româneşti* subliniază relieful autentic şi original al modelelor literaturii folclorice, „care învigorează spiritul specific naţional şi-l face să asimileze influenţa străină", deoarece „poezia populară dă unui scriitor cult o mulţime de resurse specific naţionale"[5], primul dintre acestea fiind limba, posesoare a spiritului specific al poporului (asupra rolului atribuit literaturii populare vom avea ocazia să revenim la analiza opticii progresiste asupra specificului naţional). Vom menţiona aici, ca aspect de principiu relevant, sublinierea componentei lexico-gramaticale populare în structura estetică a specificului, influenţînd valori de originalitate la toţi cei care „s-au împărtăşit din izvorul cel mare al limbii populare, Odobescu, Eminescu, Sadoveanu şi incomparabilul Creangă. Prozatorul cel mai mare — acest Creangă — este chiar un om din popor: este cum vorbeşte poporul, e singurul care are limba perfect românească"[6]. Aportul folclorului este justificat şi sub o perspectivă diacronică, sugerînd un izvor al ancestralităţii etnogenetice, astfel încît — se întreabă criticul — „ce lucru poate fi mai al nostru decît literatura populară, — opera literară — în care se oglindesc cele două mii de ani de viaţă subiectivă şi obiectivă a poporului român?". Realitate imanentă în fenomenul estetic, specificul este determinat constitutiv de originalitatea tradiţiei, cuprinzînd liniile distincte de dezvoltare a artei şi posibilitatea previzibilităţii unor evoluţii de ideologie artistică. Ibrăileanu concepe o sinonimie estetică de principiu între originalitate şi specific, fapt care îi permitea să observe că ceea ce străbătea ca un talent necorupt, în mania imitativă a sec. al XVIII-lea, era „un element personal, adică naţional", iar „apropierea de popor", chiar în fazele literare cu predominanţă imitativă, asigură „o doză mai vizibilă şi de spirit naţional şi de fenomen obiectiv naţional"[7]. În acest sens, se cere şi criticii o abilitate de accente care să contrapună imitaţiei autenticitatea şi „să susţină originalitatea specifică".

Pe de altă parte, teoria specificului naţional apare la Ibrăileanu şi ca o subliniere a influenţei mediului, explicată printr-o triadă taine-istă: „rasa", „solul unei ţări" şi „mediul social", aceasta din urmă cu rol de „selectare" a glasurilor artistice care îi convin (în privinţa curentelor sau a şcolilor literare, Ibrăileanu subliniază criteriul corespondenţei la specificul naţional manifestat în sensibilitatea epocii în care curentul sau şcoala respectivă apar; exemplu de inadecvare la noi: simbolismul).

Punctul de vedere asupra scriitorului ca exponent organic al unei colectivităţi naţionale, fără reziduul supralicitării rolului rasei, apare în studiul *„Caracterul specific" în literatură*[8], pe principiul legii multiplului acţionînd asupra individualităţii. Cu superioritate filozofică, aduce argumentul puternicei repre-

---

[4] G. Ibrăileanu, *Caracterul specific naţional în literatura română*, în *Opere*, vol. I., Buc., Edit. Minerva, 1974, p. 328.
[5] G. Ibrăileanu, *Influenţe străine şi realităţi naţionale*, în Opere, vol. I, p. 341.
[6] G. Ibrăileanu, *Caracterul specific naţional în literatura română*, în op. cit., p. 328.

[7] G. Ibrăileanu, *Modă şi originalitate*, în *Viaţa românească*, nr. 1/1928, p. 115—119.
[8] *Viaţa românească*, nr. 2/1923.

zentabilităţi naţionale a lui Alecsandri sau Eminescu, în arborele genealogic al cărora se pot distinge ingerinţe alogene. Naţionalitatea apare ca efect al exercitării în timp a forţei influenţelor grupului social. Din cauza acestui principiu de verificare obiectivă şi supraveghere istorică, teoria lui Ibrăileanu a specificului naţional a fost scutită de extremisme şi s-a constituit ca un îndemn la efervescenţă literară distinctă.

Simbolul său propriu pentru interacţiunea dintre natura temperamentului creator şi necesităţile mediului social (idee din Brunetière şi, mai puţin, din Taine şi Hennequin) este condiţionarea de către legea selecţiei naturale a capacităţii de reprezentare artistică a specificului prin lucrări de artă. Dar, atît în teorie, cît şi în exemplificări, condiţionarea obedientă la succesiunea pozitivă, mecanică, imediată de priorităţi a realităţilor autohtone, în absenţa unei viziuni selective, concluzive, de ansamblu, îi produce şi judecăţi limitative, exterioare, ca — spre exemplu — absenţa de la specific a poeziei lirice, care „nu are de zugrăvit realităţi obiective decît într-o mică măsură (. . .), realităţi cu puţin ori fără de nici un caracter specific naţional“, sau a celei „noi“ — „de senzaţii“[9]. Criticul neglijează criteriul dinamicii interne, de specificitate, a genurilor literare, a diferitelor epoci de istorie a artei, experienţa de conştiinţă artistică, acţionată de transmisiile tradiţiei, care se obiectivează în produse de artă. În privinţa specificului naţional al liricii, este suficient să ne gîndim la Eminescu, pentru ca argumentul să devină peremptoriu. Chiar Ibrăileanu este dator să recunoască, în acelaşi loc, faptul că, în orice formă a creaţiei, într-un fel sau altul, „sufletul unui individ poartă pecetea poporului din care face parte“.

[9] *Caracterul specific naţional în literatura română*, în op. cit., p. 322.

Încercînd o sinteză de principiu, un tablou sinoptic al semnificaţiilor specificului, G. Ibrăileanu constată: inerenţa estetică a forţei de încadrare naţională („un suflet *românesc* va face operă *românească*, orice obiect şi-ar alege“), gradul optim al referirii la realităţi proprii („cînd concepţia şi sentimentul unui scriitor se vor manifesta cu ocazia vieţii româneşti“), participarea afectivă intensă la transpunerea expresivă a acestor realităţi („cînd *îi vor fi izvorît* în sufletul scritorului sentimente şi concepţii relative la viaţa românească“), organicitatea osmozei dintre concepţie şi reprezentare („cînd şi *concepţia* şi *reprezentarea* ei vor fi româneşti“[10]). Este o definire de relaţie a specificului, de încadrare şi situare optimă a scriitorului, o numire sintetică a imanenţei naţionalului în expresiile superlative ale artei. Aşadar, Ibrăileanu concepe o definiţie logică şi cuprinzătoare a specificului, surprinzîndu-i note distincte: caracter popular, pe baza valorilor folclorice; garanţie a originalităţii — operă originală sau scriitor original, condiţie prielnică a realismului artistic; pregnanţa specificului în genurile „obiective“ (nuvelă, roman, teatru); întrepătrundere cu universalul.

Cu o intuiţie normativă, în scop pedagogic şi profilactic, se referă şi la funcţia criticii, ca derivînd metodologic din complexul de semnificaţii al specificului naţional, avînd menirea de a întreţine o legătură conştientă, larg stimulativă, între public şi artă, deoarece „gustul estetic al publicului este o superioritate naţională, şi a feri de scădere şi de pervertire gustul poporului tău este un act de patriotism“[11]. Nu e vorba de o poziţie izolată, ci de o convingere activă asupra înrîuririi sociale a specificului estetic naţional. Prin astfel de accente, se depăşeşte

[10] citatele sînt din *Scrisori şi curente*, în *Viaţa românească*, nr. 1/1906.

[11] G. Ibrăileanu, *Cultură şi literatură*, Buc., Ed. Alcalay, 1933, p. 57.

formalismul unei simple concluzii, în sensul dinamicii militante, de protecționism valoric a culturii naționale, principiu programatic pentru *Viața românească*, revistă care a fost și un loc de întîlnire a tuturor scriitorilor care puteau da măsura puterilor creatoare din toate provinciile românești.

În fapt, și semnificația ultimă a *Spiritului critic...* este susținerea principiului activ al valorilor, pe baza unei dinamici critice eficiente, contribuind astfel tocmai la protecția valorică și „la promovarea valorilor specifice care ne individualizează ca popor"[12], specificul subliniind specificitatea și finalitatea ideologică.

Îmbinînd rigorile demonstrației teoretice cu o susținută campanie de eficiență critică, G. Ibrăileanu consolidează forța de înrîurire a doctrinei prin infailibilitatea celor mai multe exemple de susținere. În cazul său, conturul ideatic al specificului național cîștigă o formă directoare prin recomandările selective ale criticului. Se impune observației confluența subliniată a concluziilor care decurg din exemplificările critice, spre o reluare, în fapt, a ideilor de bază ale doctrinei estetice, așa cum au procedat și Maiorescu, Dragomirescu sau Lovinescu.

În general, Ibrăileanu manifesta preferințe proxime pentru scriitorii care ilustrau componente iradiante ale specificului, ca apelul la istorie, sentimentul poeziei populare și a naturii țării, sub determinarea configurativă a factorului social și a moderației etnice originare.

În virtuțile expresive ale poeziei eminesciene, criticul intuiește caracterul exemplar pe care îl relevă studiul operei marelui poet pentru aptiudinea exponențială a spiritului național. Față de certitudinea înzestrării sale geniale, Eminescu este, în viziunea sa,

[12] N. Barbu, *Maiorescianism și gherism la Ibrăileanu*, în *Cronica*, nr. 21/1971.

„ceva mai mult. El este cel dintîi care a dat un stil sufletului românesc"[13].

Prin relația de nivel superlativ, astfel stabilită, se certifică inerența universalității. Opera lui Eminescu „este expresia literară a unei stări de suflet foarte naționale (...) Această legătură cu ale noastre, unită cu înalte preocupări filozofice ale acestui gînditor puternic — unire care i-a dat putința să privească lucrurile noastre din punct de vedere al problemelor ce agită omenirea întreagă — a făcut din Eminescu un poet atît de național și atît de universal în același timp, cum sînt toți marii poeți". Prin forța asimilativă a originalității sale, poezia lui Eminescu este deopotrivă „întruparea celei mai puternice influențe străine și în același timp a celui mai pronunțat spirit specific național", constituindu-se într-o astfel de expresie, încît „această nuanță (...) a spiritului național s-a întîmplat să coincidă mai bine decît oricare alta cu acea categorie a creației populare a cărei expresie supremă e *Miorița* (...) Substratul profund național al poeziei lui Eminescu (...) este expresia cea mai pură, mai spiritualizată a sufletului popular". Raționamentul se încheie silogistic în stringența unei axiome estetice: „El este cel mai occidental, fiindcă este cel mai național"[14].

Pe baza exponenței sale populare, Ion Creangă poate intra în simbolurile marii literaturi universale („Homer al nostru"), criticul detaliind motivele în sensul particularităților corespondente specificului autohton: „În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-a format în mii de ani de adaptare la împrejurările pămîntului dacic, dedesubtul fluctuațiunilor de la suprafața vieții naționale. Crean-

[13] G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viața românească*, nr. 2/1928.

[14] G. Ibrăileanu, *Eminescu*, Iași, Ed. Junimea (col. „Eminesciană"), 1974, p. 361—365.

gă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare"[15]. Tot așa, Coșbuc, prin atașamentul său vital, organic, dătător de viață și artă, față de izvoarele de originalitate ale pămîntului românesc — observă Ibrăileanu — are un mesaj de dus în eternitatea universalității: „Coșbuc a fost adevăratul și poate singurul poet al pămîntului și al neamului românesc cel etern, așa cum a rămas dedesubtul schimbărilor și al furtunilor aduse de vremuri"[16]. În caz invers, cînd autenticitatea lirică nu determină și popularitatea originalității, se înregistrează un simptom al lipsei de rezonanță la solicitările spațiului spiritual național („Căci dacă D. Anghel, care e un poet în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu e cunoscut și apreciat precum merită, aceasta vine și de acolo că poezia sa e și prea puțin semnificativă din punct de vedere etnic, și prea puțin socială (...) Și un om în afară cu totul de preocupațiile zilei — iar noi trăim [și cînd oare e altfel?] într-o vreme de ideal și de luptă")[17].

Apare, la Ibrăileanu, și relația directă specific național, — realității naționale specifice, uneori chiar fără aportul de ridicare la elocvență și sugestivitate al factorului artistic. La Sadoveanu *(Crîșma lui Moș Precup)*, identifică tipuri literare din viața „lipitorilor satului", care i se par tale-quale „specific naționale" (confuzia artisticului cu socialul este evidentă). Cînd nu omite realitatea artistică a originalității și a corespondenței lăuntrice, este — în schimb — prodigios; tot în raport cu Sadoveanu, observă ascendență valorică originară, subliniind continuitatea firească: „Acest popor a vorbit adesea patetic, așa de patetic cum nu poate vorbi decît bucuria și durerea milenară a unei rase. A vorbit prin unii reprezentanți ai lui de elită, prin păstorul care a creat *Miorița*, prin viteazul care a cîntat pe Toma Alimoș. Acum vorbește prin Mihail Sadoveanu, urmașul lor"[18].

Iredenta lirică este asimilată artistic, odată ce caracterul de unicitate al poeziei lui Goga este bazat pe forța revendicativă a poeziilor sale: „problema revendicărilor sociale și naționale, care agită spiritul european, altoită pe sufletul de luptător al unui țăran ardelean, a dat fondul nou, unic, al *Poeziilor* d-lui Goga"[19]. Dar Ibrăileanu, deși cu o propensiune sinceră pentru elanurile patriotice ale artei, nu garantează totdeauna, cu abilitate teoretică imbatabilă, baza principială a specificului, nici cu o temeinicie a asamblării argumentelor, fapt vizibil și în oscilații de interpretare valorică, precum investirea lui Brătescu-Voinești, alături de Caragiale, cu aptitudinea reprezentării superlative a „caracterului de originalitate națională" pentru munteni. Tot o anume amnezie a sensibilității artistice și considerarea pur tematică, obiectivistă a specificului determină unele formulări absolute, exagerate, ca în cazul: „cei mai naționali poeți dintre toți poeții români de pretutindeni și din toate timpurile sînt Coșbuc și Goga"[20]. Sub protecția firavă a unui umanitarism compasiv, G. Ibrăileanu consideră că starea brută a realităților naționale se poate ameliora prin rafinament, printr-un trai bun și acces la cultură, așa cum exprimă ideea Brătescu-Voinești prin personajele din clasa boiernașilor. Investind prea multă confiență sentimentală, Ibrăileanu are impresia că prozatorul ar interpreta astfel mai bine însăși „priceperea vieții

[15] idem, ibidem, p. 362—365.

[16] G. Ibrăileanu, *Cei morți*, în op. cit., p. 356.

[17] G. Ibrăileanu, *Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel*, în op. cit., vol. II, p. 54.

[18] G. Ibrăileanu, *Mihail Sadoveanu — „Dumbrava minunată" și „Fîntîna dintre plopi"*, în op. cit., vol. II, p. 135.

[19] G. Ibrăileanu, *Cîntece fără țară*, în *Note și impresii*, Iași, Edit. Viața românească, 1920, p. 87.

[20] *Caracterul specific național în literatura română*, loc. cit., p. 326.

noastre specifice românești". Cam la modul general solicita Ibrăileanu și supremația realismului autohton ca adevăr artistic prioritar, care să fie pe cît posibil specific, fără a intra, însă, în analiza minuțioasă a noțiunii de caracter național. Se omologhează estetic specificul și prin note de suprafață, ca la Panait Istrati, a cărui *Prèsentation des haidoucs* i se pare un triumf al specificului în fața criticii franceze, prin expresii idiomatice și cuvinte neaoșe, care nu pot fi „specifice" în sine, în enumerarea statistică, ci prin viziunea *în spirit* românesc pe care o exprimă.

Revenind la analiza componentelor de principiu ale teoriei lui Ibrăileanu privind estetica specificului național, un alt aspect distinct, care se relevă cercetării, este importanța deosebită acordată eficienței zonale, particularităților regionale. Din punct de vedere estetic, după cum arătam la început, noțiunea regionalismului creator intră într-un regim aleatoriu: ca o zonare în aria spirituală națională, deci intra-națională (denumind omogenitatea unei opere în spațiul spiritului național), sau în cea a unui grup înrudit de culturi, deci inter-națională, ca intermediar între național și universal. La Ibrăileanu, estetica regionalului privește exclusiv prima situație. Credem că a vrut să introducă, prin licitarea acestui criteriu, o posibilitate explicativă în plus a inevitabilității specificului în creațiile superlative, antrenînd această axiomă pe o derivație mai directă, mai evidentă, cumva de bun gust, riscînd chiar frîngerea unității. Prin aceasta, conceptul specificului se dovedește tolerant la o argumentare culturală și nu totdeauna estetică (lipsind motivația peremptorie a operelor ca atare), creditarea pe arii spirituale regionale evidențiind mai mult o logică a tradiției, un argument al însușirilor psihologice.

Mizînd prea mult pe o ilustrare convingătoare pentru abstractul principiilor, G. Ibrăileanu creează

„teoria ralierii", după care specificul românesc ar aparține moldovenilor și, în parte, ardelenilor; dar însuși conceptul apare suprapus totuși, fiindcă Ibrăileanu nu neagă posibilitatea tuturor de a adera, deci și muntenii pot deveni „specifici". Dezvoltarea teoriei regionalismului intra-național este conținută în *Spiritul critic în cultura românească:* Țara Românească ar reprezenta voința și sentimentul, aptă pentru o epocă utilitară, eficientă în planul schimbării ordinii sociale; în schimb, Moldova își asumă inteligența, face o operă de lux, caută adaptarea culturii apusene la sufletul românesc. Cu simpatie pentru acțiunea aparținătoare moldovenilor, concepe o argumentare personală pentru preponderența națională a literaturii create de ei, prin bogăția prozatorilor; justificarea este următoarea: cîmp al observației mai întins, diversitate tematică a realităților, aptitudinea „localizărilor" (Alecsandri), gustul pentru grandiosul istoriei și pandantul acesteia — amintirile, culegerea poeziilor populare. Practicînd o partajare preferențială a regionalismului creator, supraordonează cantitativ și calitativ producția lirică patriotică a Moldovei („literatura din Moldova a fost mai preocupată de realitățile naționale decît cea din Muntenia"[21]), criticul aspirînd la evidența unui repertoriu al deosebirilor, ceea ce limitează evident o astfel de prospectare.

În privința operelor de influență regionale, literatura transilvăneană i se pare mai apropiată de cea muntenească, fiind mai „patruzecioptistă".

În fapt, Ibrăileanu a intenționat un studiu de fond, valoric, al conceptului, în cadrele proprii ale culturii noastre (sinteza *Spiritului critic* . . . este o ilustrare, în rigorile viziunii regionaliste a autorului, a teoriei specificului), ca mod de cristalizare a evo-

[21] *Caracterul specific național în literatura română*, în op. cit., p. 321.

luției interne, a devenirii formelor caracteristice, și ca particularizări în felul de restrîngere a influențelor culturale străine. Ibrăileanu, însă, nici acum nu insistă analitic asupra conținutului propriu-zis al specificului, preferînd indicarea unor realități constituite. Simpatia pentru Moldova (preocupări artistice, științifice, curent popular, pregnanță artistică a specificului național, inteligență, spirit critic) a accentuat servituțiile opticii regionaliste, atașîndu-l prea insistent la localismul apologetic, deși paginile *Vieții românești* au manifestat o generozitate cordială pentru scriitori, indiferent din ce provincie ar proveni, așa cum făcuseră și *Dacia literară* sau *România literară*. Profunzimea analitică a studiului național este, din această cauză, deviată spre o dicotomie regionalistă speculată antitetic. Deosebirile găsite de Ibrăileanu nu sînt, în această formă, concludente pentru ansamblu și prezintă inconvenientul dualităților arbitrare, diferențele scriitorilor fiind date aprioric, nu sînt obținute experimental. La baza acestor deosebiri, reluate de Ralea, dar fără a face carieră în studiul fenomenului estetic autohton, accentul căzînd, în mod firesc, pe aspectele integrative produse de acțiunea istoriei, există, desigur, și cîteva elemente obiective, care izvorăsc din considerarea realistă a istoriei: tradițiile bogate ale Moldovei, accentuarea bazei populare, militantismul național, spiritul critic. Acestea sînt reliefări nuanțate printr-o răsfrîngere imediată a istoriei în cultură, însă nu sînt exclusive, nici chiar cu o prioritate certă, greu de dedus dintr-o ierarhizare a operelor artistice, operație îndeobște neavenită și arbitrară, deci failibile în plan estetic. Păstrăm, ca valabilă, conștiința diversității stilistice și aptitudinile de diversificare în interiorul spiritului național unic, consolidant.

Dacă nu s-a ocupat de situația regionalismului estetic inter-național, G. Ibrăileanu a acordat, în

schimb, o subliniată atenție aspectului reprezentativ al specificului pe plan universal, deci relației cauzale dintre specificul național și patrimoniul universalului artistic. În primele rînduri ale *Spiritului critic*. . . , precizează convingerea sa asupra importanței deosebite a circulației internaționale a valorilor spirituale, sub forma eficienței artistice a împrumuturilor, încît, dacă sfera culturii europene cuprinde contribuțiile mai multor popoare, „nu e nici un popor care să nu fi împrumutat de la altele". Subliniind, ca și E. Lovinescu, influența stimulativă a înrîuririi modelelor prestigioase asupra unei culturi în formare, observă, în privința țării noastre, că „influența apuseană și creșterea culturii românești sînt două fenomene concomitente". Această relație culturală stimulativă este prospectată sub un unghi deschis, prin viziunea interacțiunilor fructuoase, în mecanismul cărora, „o cultură străină împrumutată este ca un capital străin, menit să pună în utilitate, spre cel mai mare beneficiu, o bogăție națională". Deci, ca și Maiorescu, face apel la conștiința tratamentului critic al influențelor, certificînd aptitudinea de adaptare organică la baza asimilării elementelor de cultură străină. În privința asimilării influenței modelelor prestigioase din alte culturi, criticul introduce formula „literaturii române normale", prin care delimitează acea literatură care a depășit creator stadiul asimilării (dar care *trebuie* să fi suferit primirea de influențe), avînd drept indicator supraordonat originalitatea, stimulată tocmai de fermentul catalizator al influenței exercitate.

Concentrînd atenția supra imanențelor specificului, justificarea estetică a universalității își găsește aici, și pentru Ibrăileanu, primul temei. Inevitabilitatea specificului în artă, ca realitate estetică generală, certifică „răspunsul unei *individualități* la lumea înconjurătoare". De aici, se ajunge la logica universalității artistice, pe baza reprezentării origi-

nalității poporului din care autorul face parte, determinînd modulații inconfundabile („în acordul literaturii universale răsună *încă* o notă"). Dacă Ibrăileanu contribuie la sedimentarea ideii universalității artistice în cultura românească, nu trebuie să neglijem simplificările care l-au cîștigat, precum conformitatea folclorică a universalității, scriind exclusiv, sentențios și fără nuanțe că toți scriitorii care „s-au inspirat de la popor" au propagat „în literatura universală o notă specifică, nota românească". Practica limitativă derivă din convingerea poporanistă că are aptitudini de universalitate doar aspectul specific înglobat mentalității țărănești, eludînd alte importante componente de dialectică a istoriei culturale, cînd scria că „literatura țărănească e aceea creată de o mentalitate țărănească, adică românească, pentru că (...) numai țăranul are o mentalitate specifică, orășenii și clasele de sus au o mentalitate mai mult sau mai puțin neromânească, clasa cultă fiind în genere o parte din Cosmopolis, o mahala a cosmopolitismului european din punct de vedere al mentalității ei"[22]. Caracterul popular al artei, ca realitate estetică, îi justifică ecuația specificului popular cu universalitatea, cum scria programatic în articolul inaugural al *Vieții românești (Către cititori)*, anume că „un popor nu-și poate justifica dreptul la existență distinctă în sînul popoarelor civilizate decît dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, dîndu-i nota specifică a geniului său".

În spiritul necesității de orientare, Ibrăileanu formulează axiomatic, deci cu influență pedagogică într-o cultură în formare, adevărul incontestabil al pătrunderii și păstrării în universalitate: „literatura (...) este cu atît mai originală, mai adevărată, mai interesantă și mai prețioasă literaturii universale, cu

[22] G. Ibrăileanu, *Poporanismul*, în *Curentul nou*, nr. 5 (ianuarie) 1906.

cît poartă mai mult caracterul specific național"[23]. Așadar, universalitatea artistică este conștientă de necesitatea reliefării specificului, ca premisă însăși a depășirii interesului limitat, deoarece, după cum scrie în același articol-program al *Vieții românești*, „bunul cel mai înalt al popoarelor civilizate" este „nota distinctivă de gîndire și simțire", judecata asupra reprezentabilității universale a specificului intrînd în sfera evidenței. În plus, criticul stabilește triada democratic-specific-universal, arătînd contribuția succesivă și intensivă la crearea și impunerea valorilor specifice, masele populare avînd menirea de a forma și aprecia valorile spirituale (este vorba de aceeași mentalitate din jurul *Vieții românești)*. Astfel, raportările constitutive la patrimoniul universal sînt firești și necesare, Ibrăileanu observînd, cu o logică de mare simplitate demonstrativă, că „e util pentru economia universală estetică să avem pe lîngă un France sau un Proust, nu încă un France și un Proust, ci un Creangă și un Sadoveanu și chiar scriitori mai mici, numai să fie o notă originală în literatura lumii"[24]. Este o perspectivă de universalizare iminentă a valorilor literaturii române, în succesiunea lui Maiorescu. Procedînd la o sinteză retrospectivă, după criteriul ineditului raportării la universalitate, Ibrăileanu putea să constate că „tezaurul nostru literar este bogat și divers. În el se găsesc tot felul de elemente, ca limbă, ca artă, ca mediu. Combinînd, de pildă, intelectualismul curios de idei și probleme, al epocii de la 1800, cu exuberanța de viață a epocii de la 1900 încoace și cu exigențele estete ale așa-numitului modernism, care se profilează de o bucată de vreme în marginile literaturii noastre, putem spera, în sfîrșit, ceva care să

[23] G. Ibrăileanu, *Iarăși poporanismul*, în *Pagini alese*, vol. I, p. 242.
[24] G. Ibrăileanu, *Modă și originalitate*, în *Viața românească*, nr. I./1928, p. 115—119.

semene cu operele popoarelor de literatură europeană"[25]. Este aici o surprindere lucidă a dezvoltării organice individualizatoare; Ibrăileanu face parte dintre acei esteticieni care socotesc specificul ca element indispensabil al operei, fără a-l analiza și ca determinant al valorii estetice, ca Ralea sau Tudor Vianu. Atitudinile sale sînt mai directe, avînd ceva din febrilitatea demonstrației încheiate. Iată încă un exemplu care surprinde, în formule lapidare, potențarea viziunii și expresiei personale, în nivelele de influență ale specificului național, și originalitatea propagării în universalitate: „D. Istrati a avut cu el nu numai talentul său, viziunea sa și puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenția, estetica — talentul unui întreg popor. De aceea a plăcut așa de mult. E triumful spiritului specific românesc în fața criticii franceze. E dovadă, încă o dată, că literatura universală nu are nevoie de dublete, ci de un aport original"[26].

În *Încheierea* studiului despre *Spiritul critic*, autorul accentuează, într-o viziune unilaterală, efectul de trezire la naționalitate a țărilor române sub influența civilizației apusene, escamotînd cerințele autonome, caracteristice, ale dezvoltării interne. Dar rămîne valabilă condiția valorică a sensului discuției, adică importanța distinctă a conștiinței specificului național, „spirit care avea să alcătuiască viitorul patriei române". Influența culturii apusene este validată exclusiv sub semnul excelenței, cu însăși supralicitarea rolului asupra fortificării de sine a specificului, apreciere decurgînd dintr-un principiu sănătos al asimilării: „era necesar tot ceea ce putea să facă din popor un popor de viitor, și nu era necesar tot ceea ce putea să înăbușe unele însușiri fericite, specific naționale".

[25] G. Ibrăileanu, *Sinteza*, în *Însemnări literare*, nr. 36/1919.
[26] G. Ibrăileanu, *Panait Istrati*, în *Scriitori români și străini*, vol. II, p. 176.

Relația nivelurilor succesive de difuziune, arătată de noi în capitolul de teorie a specificului, este elocvent surprinsă, cu siguranța primă a intuiției, de către G. Ibrăileanu, în observația că „evoluția unui scriitor repetă adesea istoria literaturii țării sale, după cum aceasta repetă istoria literaturii universale"[27].

Așadar, Ibrăileanu supraestimează rolul catalizator al influențelor străine, de exercitare favorabilă a cărora leagă strict dependent destinul incipient al literaturii naționale, afirmînd, în acest sens, că „literatura beletristică cultă — inexistentă înainte de 1800 din cauza împrejurărilor nefavorabile istorice — nu s-a putut *naște* decît grație unor modele străine. Fără influența străină, mai ales franceză, începută încă dinainte de 1800, nu ar fi fost posibil nici Creangă, și nici măcar culegerile de doine și balade populare"[28]. Corectura introdusă aici de estetician însuși este repugnarea servilismului xenoman, pe baza apropierii de literatura populară și de tematica socială. Sub aceste corective, lecția modelelor apare sintetizată în două principii: eficiența celor care „conveneau spiritului național" și evoluția emancipării de sub tutela lor.

După cum arătam la începutul acestui capitol, opinia lui Ibrăileanu despre estetica specificului național se constituie și ca oglindire a unui curent de opinie culturală și artistică, ilustrat de spiritul *Vieții românești*. Derivat din poporanismul politic al lui Stere, acest program spiritual se bazează pe o optică general realistă asupra fenomenului artistic autohton (ca și la C. Dobrogeanu-Gherea, prin intermediul implicării operei de artă într-o tendință so-

[27] G. Ibrăileanu, *Mihail Sadoveanu*, în *Opere*, vol. I, p. 247.
[28] *Influențe străine și realități naționale*, în *Opere*, vol. I, p. 337.

cială), căruia îi subliniază atît diferenţa specifică, pe un temei prioritar al tradiţiei, cît şi conştiinţa activă a valorilor care o compun. Din perspectivă istorică, acest program cultural a exercitat o acţiune formativă în sincronismul conştiinţei sociale atente la mentalitatea naţională, cît şi o limitare a înţelegerii dezvoltării ei dialectice. Cum se leagă poporanismul artistic de teoria specificului naţional?

Viaţa românească şi-a propus programatic scopul promovării unei culturi naţionale ca mod de acces la problemele „fiinţei naţionale" şi a dreptăţii sociale. Conspectînd estetic această directivare axiologică în domeniul spiritului, promovată din conştiinţa unor revendicări sociale, G. Ibrăileanu implică teoria specificului naţional într-o mişcare mai amplă a apropierii de popor, prin sindromul sensibilităţii pentru iradierea de semnificaţii a literaturii populare, încît condiţionează, cu folos estetic, originalitatea specificului naţional de expresia artistică frustă, luînd-o ca aspect estetic sinonim manifestării naţionalului („originalitate prin eliberarea de modele şi naţionalizare prin influenţa spiritului popular"[29]). Opţiunea estetică a lui Ibrăileanu este de conformitate poporanistă, cu rezonanţe intense la „clasicismul ţărănesc" („Create de clasele cele mai naţionale, aceste literaturi sînt foarte specific naţionale").

Crezul artistic profesat de Ibrăileanu nu este o reproducere adaptată a politicii poporaniste promovate de Stere, ci o orientare mult mai adîncă şi eficientă în planul creaţiei, anume o dezvoltare, în spiritul epocii, a curentului naţional marcat prin programul *Daciei literare*, în sensul naţionalizării literaturii prin apropierea de realităţile specific româneşti. Ibrăileanu dă o variantă, în sensul arătat, a acestei conştientizări valorice a aptitudinilor naţionale pentru creaţie, prin credinţa sa, intens recomandată, în excelenţă rurală a specificului. Sensul apropierii active de popor alătură inserţiei naţionale în poporanism o componentă democratică, pusă în valoare ca noţiune corelativă, ceea ce-l îndreptăţea pe Tudor Vianu să observe că, în „mişcarea de cultură" legată de prestigiul lui Ibrăileanu, „trebuie să recunoaştem una din etapele cele mai însemnate ale literaturii democratice româneşti"[30]. Aceasta subliniază sensul artistic integrativ al poporanismului, precizat de *Viaţa românească*, în 1909, ca ecou la cele două discursuri de la Academie pe această temă — ale lui Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu — revendicînd continuarea de principiu a procesului de naţionalizare culturală început la 1848 şi care acum se reclamă de la pregnanţa resurselor populare. De aceea, un criteriu esenţial al valorii reprezentative este formulat ca sensibilitate la spiritul folclorului (Eminescu, Alecsandri), adiţionînd astfel opera unui cîmp valoric fecund şi înnobilînd poporanismul cu înţelesul de întemeiere naţională prin folclor („e acea naţionalizare a literaturii culte (...) prin literatura poporană"[31]). Alegerea realităţilor exemplare nu duce, însă, consecvent la asimilarea simbolurilor artistic vizionare ale acestora, ci, uneori, la concluzia unui idilism etnic rural, pe baza convingerii limitate că spiritul românesc se află „mai nepervetit, mai curant la poporul românesc de la ţară". Ibrăileanu creează o sinonimie perfectă, deci fără putinţă de raportare eficientă, între specific şi poporan, ceea ce, logic, pune în disponibilitate una din cele două noţiuni. În limbaj estetic, confuzia se insinuează din lipsa nuanţărilor şi din nediferenţierea între specificul poporan, cu realitatea socială, care este iminent, şi specificul na-

[29] *Influenţe străine şi realităţi naţionale*, loc. cit., p. 345.

[30] Tudor Vianu, *Prestigiul lui Ibrăileanu*, în *Viaţa românească*, nr. 3/1956.

[31] P. Nicanor et Co., *Iarăşi „poporanismul" în literatură*, în *Viaţa românească*, IV (1909), nr. 12 (decembrie).

țional, cu realitate valorică și care este imanent. Abandonat tradiției fără o poziție suficient analizată, Ibrăileanu condamnă poezia „nouă" (modernă) ca o abatere globală de la „adevărata" tradiție a artei naționale, deci punînd-o *de plano* sub semnul discreditării valorice, lucru care, evident, nu se poate susține. E. Lovinescu, atent la inabilitățile lui Ibrăileanu, diagnostichează exagerarea poporanistă a subordonării, în artă, a esteticului față de etnic. Comentînd critica îndreptată de Ibrăileanu împotriva simbolismului, Lovinescu scria: „În loc de a i se recunoaște meritul de a fi adîncit studiul sufletului omenesc în regiuni neexplorate și de a fi lărgit, prin anexarea misterului și subconștientului, izvoarele lirismului, simbolismul e condamnat, astfel, pentru lipsa elementelor naționale. De la constatarea de ordin general a originalității etnice a artei se trag, prin urmare, concluzii și în domenii speciale, în care distincțiunile etnice se estompează pentru a se pierde în adîncul omenesc (...) și apoi, printr-o conversiune de valori, lipsa etnicului este interpretată ca lipsa esteticului"[32]. Indistincția autonomiei fertile a valorilor se referă la atitudinea exagerată a lui Ibrăileanu față de tradiție, cu asentiment pentru inalterabilitatea morală a formelor rustico-tradiționaliste, manifestat prin conservatorism etnografic. Uneori criteriul istoric este escamotat ca funcție activă, eludîndu-l pe durata a trei veacuri de cultură românească (pînă la 1840), pînă cînd s-ar fi produs numai imitații după cultura apuseană. De aceea, Lovinescu introduce amendamentul estetic al recunoașterii specificului prin valoarea care i se acordă „sub raportul categoriei estetice". Pe baza tezei maioresciene a disociației valorilor, E. Lovi-

[32] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II — *Mutația valorilor estetice*, București, Edit. Minerva, 1973, p. 212.

nescu nuanțează ceea ce la Ibrăileanu apărea ca o atitudine generală, precizînd eroarea reversibilității complete dintre specific și talent și prevenind asupra dependențelor naționale mecanice. E drept, nici replica lovinesciană nu este scutită de exagerare, deoarece „lipsa etnicului", deci neimplicarea într-o albie spirituală armonios organică, identică cu sine prin constitutive adînci, acumulate istoricește selectiv, nu se poate susține în cazul originalității și autenticității artistice.

În aceste limite, care sînt ale vremii și ale curentului pe care îl exprimă, Ibrăileanu a potențat, în bună măsură, aptitudinea principial orientativă a specificului național. În spiritul unui romantism militant, continuator al ideilor de la 1848, poporanismul a dinamizat inițiativa îmbogățirii patrimoniului cultural național și a statuat preluarea selectivă a influențelor străine prin posibilitatea de referire la autenticitatea autohtonă. Coroborînd argumentul estetic cu cel social, mișcarea de la *Viața românească* avea conștiința necesității ridicării maselor, cărora le este adresată această cultură omogenă. Z. Ornea precizează că finalitatea poporanismului nu era exclusivismul teoretic, ci naționalizarea expresiei artistice, „reașezarea ei la matca spiritualității naționale"[33], așa cum orice act adevărat de cultură trebuie să poarte această autentificare decisivă („O cultură lipsită de pecetea spiritualității etnice e o aberație").

În plan estetic, socotim că poporanismul s-a realizat ca o gîndire eficientă prin generalizarea postulatului naționalității artei la sfera tuturor fenomenelor artistice viabile, ceea ce se poate deduce și din egalizarea valorică a operei superlative și pregnanței naționale. Ibrăileanu o declară cu o convingere mo-

[33] Z. Ornea, *Poporanismul*, București, Editura Minerva 1972, p. 355.

bilizatoare: „Toţi marii scriitori sînt *foarte* naţionali (...) Toţi scriitorii sînt specific naţionali — aceasta e o axiomă. La noi (...), toţi scriitorii socotiţi mari sînt tocmai cei socotiţi şi mai naţionali, sînt reprezentanţi ai spiritului specific naţional, sînt chiar de-a dreptul în legătură cu literatura populară, cum spune Maiorescu"[34]. Apoi, tot în spiritul cultivării valorilor garantate de tradiţia artistică naţională, poporanismul s-a delimitat polemic de speculaţiile extreme în jurul naţionalităţii — sămănătorismul, gîndirismul, purismul, simbolismul lui Densusianu, încît, „astfel purificată, teoria specificului naţional îşi păstra valoarea şi semnificaţia originală. Nici o aluviune contingentă nu o putea deforma"[35].

Faţă de succedantele eronate, Ibrăileanu adoptă luciditatea critică, arătînd că varietatea stilistică a specificului este de ordin cultural, nu antropologico-frenologic, aşa cum acesta apare în concepţia etnologistă a lui H. Sanielevici[36]; că trebuie introduse forme noi de cultură, anume cele „care convin spiritului naţional"[37], şi nu adoptarea unei concepţii exclusiviste care, aşa ca religiozitatea ancestralităţii, ducea la exaltări naţionaliste. Prin aceste disocieri, poporanismul încerca de fapt să se delimiteze de un înţeles superficial, concomitent cu adîncirea sa, prin Ibrăileanu („... e vorba de naţionalizarea literaturii prin limba, cugetarea şi simţirea poporului, de către cititori şi scriitori de curînd ieşiţi din sînul lui, sau apropiaţi încă sufleteşte de dînsul"[38]), în acţiunea valorizării sistematice a specificului. Înţelegînd prerogativele valorizării, G. Ibrăileanu are grijă să arate că originalitatea naţională implică inefabilul acelei diferenţe de specificitate, care împiedică o totală şi subjugantă încadrare a marilor scriitori într-un curent literar sau altul.

[34] G. Ibrăileanu, *Ce este poporanismul?*, în *Viaţa românească*, nr. 1, 1925.
[35] Z. Ornea, op. cit., p. 412.
[36] G. Ibrăileanu, *Falimentul poporanismului*, în *Viaţa românească*, nr. 1/1920.
[37] G. Ibrăileanu, *Prăbuşirea poporanismului*, în *Viaţa românească*, nr. 12/1924.
[38] P. Nicanor et Co., *Dl. Duiliu Zamfirescu şi „poporanismul"*, în *Viaţa românească*, IV (1909), nr. 5 (mai).

Poporanismul, deci, nu i-a atacat fundamentele realiste şi democratice ale concepţiei sale estetice şi critice, patriotice în esenţă, deoarece criticul a ştiut să-i lărgească, prin autoritatea directivării, semnificaţiile înrîuritoare, fapt care îndreptăţeşte convingerea că Ibrăileanu înţelegea imperativul specificului naţional ca un apel la receptivitate democratică, el însuşi dovedind capacitate critică de a stabili ideologia operei şi a-i determina solidaritatea cu mersul istoriei.

Formulată pe aceste linii de forţă, concepţia lui Ibrăileanu despre specificul naţional este o demonstraţie elocventă a faptului că imanenţa estetică a conceptului, departe de a fi o denaturare, este singura atitudine valorică eficientă în faţa realităţii artei. „Ibrăileanu este adeptul specificului naţional pe linia judecăţii de realitate — observa continuatorul teoriei obiectivităţii estetice a specificului, Mihai Ralea. El spunea: vrem sau nu vrem, sîntem obligaţi să fim români. Credea într-o serie de merite ale poporului, dar constata că naţionalitatea este o fatalitate, condiţie de la care nu ne putem sustrage"[39]. Preţuirea totală a noţiunilor cu care opera, sinceritatea tranzitivă a opiniilor, dusă pînă la o idealitate romantică a specificului, îi conferă o aură probantă şi într-o perspectivă global etică asupra actelor spiritului, unul dintre temeiurile acestei aprecieri fiind înţelegerea artei prin specific şi democraţie.

[39] Mihail Ralea, *Criticul ştiinţific G. Ibrăileanu*, prefaţă la G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, vol. I, Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 29.

În istoria românească a doctrinelor estetice, momentul Ibrăileanu se caracterizează prin insistența constructivă de a conferi ideii de specific național un caracter normativ[40], atît ca implicare socială determinantă, cît și ca o coordonată estetică generală. Este o poziție de echilibru prin fructificarea cîștigurilor teoretice anterioare în privința condiționării sociale și a priorității estetice a specificului național în artă. Prin Ibrăileanu, se înfăptuiește o asimilare a specificului național, generat de obiectivitatea profilului național, la condiția unei întemeieri de valoare proprii, a edificării sale estetice într-un sistem de referință cuprinzînd valori de cel mai înalt nivel de reprezentare națională pe planul artei. Concluzia aceasta trebuie subliniată, deoarece numele lui Ibrăileanu mai apare legat de confuzia iremediabilă dintre etnic și estetic, în consecința rezoluției polemice date de E. Lovinescu.

---

[40] Cf. Al. Piru, *Teoria specificului național la Viața românească*, în *Viața românească*, nr. 3/1966.

MIHAI RALEA

Prin ideile estetice generos diseminate în vastitatea scrierilor sale*, Mihai Ralea stabilește și analizează o fertilă confluență: expresia socialului în artă este legată organic de imanența mentalității naționale. Deși asimilat, socialul impune artistului abordarea problematicii sub un unghi al generalității. Dar această expresivitate caracterizantă se referă la universul unei anumite societăți. În această logică, Mihai Ralea fixează exprimarea aspectului național în artă, „între specificul complet, care atinge inconștientul inexprimabil, și științificul integral, care singur e universal, uman", unde „este loc pentru o *specificitate temperată*, relativă, pentru un compromis între individual și general. Acest intermediar îl constituie *etnicul*"[1]. Pentru Ralea, etnicul este o *categorie estetică*, sub care artistul este obligat să vadă lumea: „Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar și sociabilitatea, însemnînd un maxim permis de individualism și un minim de adaptare socială. Opera de artă ne apare ca un compromis necesar între manifestarea specificului și realizarea lui sub presiunea locală într-o societate limitată, adică într-o națiune". Etnicitatea devine, la Ralea, intrinsecă momentului realizării artistice, în influențarea căruia are un rol categorial. Limi-

---

* Trimitem cititorul interesat de structura generală a esteticii lui Ralea, cu pivotul specificului, la lucrarea noastră *Idei estetice în scrierile lui Mihai Ralea*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974.

[1] Mihai Ralea, *Specific și frumos*, în *Viața românească*, an. XVII (1925), vol. LXIII, p. 44.

tarea impusă de etnic legiferează condiția originalității prin distilarea stilistică a mentalității naționale, fără a-i altera esențele originale (păstrînd aceleași reacții specifice în fața lumii și a vieții). Cu o rigoare demonstrativă, nu lipsită de o prelucrare scientistă, Ralea fixează etnicul ca punct intermediar între specific și universal-uman, la poziția artistică a unei specificități temperate, care compromite pozițiile liminare: artistul, dacă ar fi prea „general", ar pierde specificul, iar dacă ar fi prea specific, ar pierde instrumentul de exprimare — contactul cu publicul. În acest punct geometric, etnicul are menirea de a suda individualul la o perspectivă a umanului. Etnicul înseamnă categoria modală din registrul concepției artistice a creatorului: „etnicul e, cum se zice în termenii filozofiei, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. (...) Nu există un scriitor mare fără o cunoaștere adîncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mînuire a culorii. Și această culoare e și ea locală. E a peisajului național"[2]. Reducerea ilustrării de specific național doar la aspectul lingvistic înseamnă cel puțin o argumentare lacunară, după cum presiunea tradiției, întreaga diacronică a etnicității nu se reflectă în definiția fixistă de mai sus. Spre deosebire de Tudor Vianu, Al. Dima sau Ath. Joja, care au definit componentele de structură ale specificului național, Mihai Ralea adoptă un punct de vedere mai general și mai exterior conținutului intim al conceptului, vizînd mai mult un scop de încadrare și o tratare filozofică. Meritul esențial al acestei proceduri este interpretarea noțiunii într-o anvergură culturală care-i stabilește relațiile organice.

Prima trăsătură caracteristică rezultată din studiul acestor raportări distincte este obiectivitatea categoriei estetice a naționalului în creația artistică, avînd o normativitate a evidenței. „Cînd afirmăm că o literatură nu poate fi decît specific națională, nu facem o judecată de valoare — scrie Ralea — nu cerem sau dorim ceva. Din contră, facem o simplă judecată de realitate, de constatare, care ne duce la concluzia că lucrurile nu se pot întîmpla altfel". Pe temeiul acestui statut al obiectivității, dialectica determinărilor sociale se poate urmări cu ușurință și în conținutul noțiunii discutate („Variază structura socială într-un moment dat, variază cu ea implicit și manifestările de ordin spiritual, care sînt o simplă consecință, sau, cum se zicea altădată în termeni pedanți, un simplu epifenomen"[3]), influențînd modelator întreaga sferă a spiritualității. Fiindcă această determinare configurativă este generală și continuă, ideea unui frumos pur, detașat, suficient în splendoarea sa abstractă, imaterială, înseamnă un produs artistic incomunicabil și dezis de la însăși condiția originalității expresive. Numai în cadrul originalității naționale colective își găsește făgașul optim de afirmare originalitatea particulară.

Pe alt plan al interpretării, statutul de obiectivitate al conceptului semnifică valoarea sa originală evidențiată prin raportarea la alte mentalități naționale în domeniul creației artistice, la alte psihologii etnice. Determinarea prin raportări relevante configurează valoarea unei perspective filozofice, pe care o susține tocmai acțiunea specificului național, care devine un mod estetic de a interpreta viața și societatea; un mod particular al receptării, stabilind un regim axiologic de perspectivă funcțională asupra artei, în sensul că vor fi apreciați artiștii care contribuie integrativ, tipic, la natura configurației valorice a unei arii spirituale naționale.

---

[2] Mihai Ralea, *Expresie individuală și expresie socială în artă*, în *Scrieri din trecut*, vol. I, *În literatură*, Buc., E.S.P.L.A., 1956, p. 225—226.

[3] Mihai Ralea, *Sociologie, socialism și caracter specific național*, în *Viața românească*, „Miscellanea", nr. 2/1925.

Pronunțîndu-se împotriva unui exces în interpretarea psihologiilor diferențiale, Ralea se conduce după o viziune sincronică, considerînd sufletul colectiv în prezent, deci într-o porțiune limitată de timp. Aici crede că surprinde, în manifestare directă, trăsături definitorii, proeminențe psihice încadrate în unele „linii mari de evoluție". Prin aceasta, Mihai Ralea introduce un relativism în cercetarea etno-psihologică pe care, desigur, nu școala *Vieții românești* i-l poate explica, ci scrupulele sale de procedură raționalistă, criticismul metodologic (îndoiala sistematică în fața criteriilor și a validității lor). Sincronismul este caracterul sub care interpretează și conținutul axiologic al conceptului. Sincronismul său de intersecție. („Specificul național are două dimensiuni: una temporală — momentul istoric prin care trece o națiune; alta spațială — ca să zicem așa — clasele sau categoriile sociale care compun structura unui popor"[4]), presupune integrarea într-o tabelă a valorilor pe principiul interrelațiilor, încît specificul național conferă artei înțelesuri simptomatice pentru psihologia de grup. „Dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate de care nu poate fi disociată — precizează esteticianul — tot așa arta, ca fenomen colectiv, nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul său de valori în care crede și care constituie idealul său cultural"[5]. În familia valorilor interdeterminante, corespondențele artistice specifice spiritului național formează o

[4] Mihai Ralea, *Mihail Sadoveanu și specificul național*, în *Viața românească*, nr. 11/1960.
[5] Mihai Ralea, *Atitudini*, Buc., 1931, p. 93.

rețea a componentelor vizionare, statutînd un caracter exemplar al concepției creatoare. Ca o relație fundamentală, se subliniază legătura firească și permanentă dintre specificul național și realismul artistic („A avea un specific național este a înțelege mediul în care trăiești, limba în care te exprimi, istoria țării tale, aspectul propriu ființei lui. Înseamnă deci a prinde lucrurile cu antene realiste"[6]), generalizarea filozofică pe care, în ultimă instanță, o presupune. Deși insuficient analizat cauzal (se semnalează doar că stilurile individuale au „ceva" comun între ele, într-un anumit moment), stilului național i se subliniază, ca simptom al deciziei filozofice, exprimarea reacțiilor specifice în fața lumii și a vieții, care completează definiția talentului — produs al unor dispoziții subiective. Voința curioasă a unora de a-și „individualiza" stilul prin diminuarea sufletului social i se pare caracteristică pentru categoria de scriitori minori. Această „singularitate" este o deviație a „originalității", pe care o incumbă la superlativ stilul național și se caracterizează printr-un agreabil ușor (efeminare, abstracție, debilitate etc.). Durabilitatea este o rezultantă a creativității în spirit național și implică — ceea ce arătam mai sus — un accent axiologic prin însăși integrarea originală în plasma unei sensibilități deosebite, generatoare de ample ecouri emoționale: „Stilul național în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și general omenesc (față de indivizi) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare"[7]. Ralea, în același timp un excelent pedagog al idealului artistic, arată că superlativul valorii artistice și idealul național intră în ecu-

[6] Mihai Ralea, *Criticul științific G. Ibrăileanu*, prefață la G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, vol. I, Buc., E.S.P.L.A., 1971, p. 34.
[7] Mihai Ralea, *Etnic și estetic*, în *Scrieri din trecut*, vol. I, p. 217.

ația perfectei reciprocități. Acel „loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare“ este sinonimul estetic explicativ pentru expresia sentimentului patriotic. Se observă, ca exemplificare, faptul că „toți marii poeți din istoria literară a lumii s-au contopit cu idealurile popoarelor lor și le-au cîntat furia și nădejdea. Dar marii poeți ai istoriei popoarelor nu s-au mulțumit să sfarme trecutul. Ei au întrezărit aurora vremurilor ce vor veni. Au simțit impulsul către perfecție și progres al culturii umane“[8].

Ralea are și meritul de a fi adus în discuție și precizat, în consecuția firească a acestor observații, că simpla intenție de comportament artistic integrator nu certifică nici originalitatea talentului, nici valoarea de reprezentabilitate culturală națională. Mecanica imitației unui concept altfel bine pătruns intelectual este un surogat al autenticității. Mihai Ralea arată, cu îndreptățire, că sensul activ al conștiinței naționale în artă se identifică cu similitudinea reacției emotive, caracteristică unei mentalități psihologice pe care singură istoria unei colectivități o poate da. Ca atare, „simpla întrebuințare de elemente naționale nu ne dă o artă națională. Au fost străini care au vorbit de satele noastre, de pămînturile noastre, însă ei nu au putut să redea ceea ce este specific național. Pe lîngă elementele naționale mai este nevoie și de o anumită sensibilitate, pe care un străin nu poate să o aibă. Marii artiști au o specificitate națională care nu poate să se schimbe, oricare ar fi subiectul tratat și oriunde s-ar afla. Este foarte greu să concepem un Shakespeare francez, un Balzac rus, sau un La Bruyère german“[9].

---

[8] Mihai Ralea, *Prefață* la Tudor Arghezi, *Versuri*, Buc., E.s.p.l.a. („Biblioteca pentru toți“), 1960, p. V.

[9] Mihai Ralea, *Prelegeri și estetică*, Buc., Editura Științifică, 1972, p. 195.

Este ușor de constatat, din observațiile formulate pînă acum, că explicarea specificului național în artă se face — la Ralea — cu destul de vizibile neglijări ale psihologiei creative individuale, deși resorturile ei sînt celule componente ale organismului psihic național. Autorul preferă enunțurile de principiu și adevărul mai general, ceea ce îl salvează de la erori mari, dar nu modifică decisiv un program estetic deja cunoscut. De aceea, în doctrina sa estetică, complexitatea mecanismului creator ajunge aproape să se confunde cu aspectul integrativ al artistului în dominantele timpului, ceea ce poate crea unele confuzii, cum ar fi anonimizarea într-o apreciere generală invariabilă și înțelegerea abstractă a creației. Este adevărat că artistul se recomandă prin pătrunderea înțelesurilor stilului național, dar comanda colectivității naționale nu poate fi absolutizată la un tipar unic; se cere subliniată originalitatea tocmai prin forța creatoare cu care artistul își clarifică sensul personalității, fapt insuficient pus în lumină, pe această pistă, de către Ralea.

Un aspect distinct al comentariului consacrat relației dintre etnic și estetic este participarea teoretică a lui Ralea la școala patriotică a *Vieții românești*. Semnificația acestei acțiuni de durată, pe care a reprezentat-o prestigioasa publicație într-o perioadă istorică nu lipsită de confuzii, condiționează un program cultural de rezonanțe politice. Făcîndu-și o nobilă îndatorire din a clarifica sensurile complexe ale etnicității, „articolele despre specificul național, abordarea de pe poziții realiste și raționaliste a acestei probleme aveau o profundă semnificație politică. A milita pentru specific, atunci, echivala cu ridicarea la luptă pentru o artă românească, neînfeudată culturii imperialiste, așadar, în ultimă analiză, pentru independență națională. Opus etnicismului tradiționalist mistic al *Gîndirii*, conceptul de specific național, așa cum îl înțelegea *Viața româ-*

nească era, în același timp, îndreptat și împotriva teoriei lovinesciene cosmopolite a «imitației integrale»"[10].

Comentînd concepția lui Ibrăileanu despre caracterul specific național în artă, Mihai Ralea face unele disociații care jalonează însăși teoria sa în această problemă. Ibrăileanu arăta că nu poate fi viabil din punct de vedere artistic un clișeu șovin al naționalismului, că acesta nu înseamnă cu adevărat tradiționalism (decît poate acel imobilism ostentativ pe care ajunsese să îl teoretizeze *Sămănătorul);* că marile opere sînt cele izvorîte din inspirația populară (Bolintineanu, Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Eminescu etc.). Subliniind că mentorul *Vieții românești* nu a acordat, deci, categoriei de național în artă un înțeles șovin-naționalist sau conservator-tradiționalist, Mihai Ralea precizează cîteva componente fundamentale din teoria acestui concept estetic: „nu însemnează a te întoarce la vechi obiceiuri depășite, ci a înainta către progresul permanent al evoluției sociale, al luptei de clasă, al eliberării țărănimii și muncitorimii", „lupta (...) contra exotismului și a cosmopolitismului", ancorarea scriitorilor „în realitatea cotidiană a mediului național în care ei au apărut", convingerea că „fiecare popor își are marca sa, specificul său național", ceea ce înseamnă că „marile opere sînt acelea izvorîte, în ultimă analiză, din folclor", deoarece „contactul cu poezia populară, cu folclorul, cu miturile integrează și încetățenesc opera într-un ansamblu creator, cu mult mai fecund, cu mult mai propriu decît atunci cînd se artificializează ca o plantă de seră, într-un mediu fără nimic comun cu realitatea unui popor anumit"[11].

---

[10] D. Micu, *Poporanismul și „Viața românească"*, Buc., E.p.l. („Mica bibliotecă critică"), 1969, p. 204.

[11] Mihai Ralea, *Criticul științific G. Ibrăileanu*, prefață la G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, p. 27—30.

Ibrăileanu făcea greșeala de a considera că specificul național există doar la țară, pe cînd Ralea lărgește acest înțeles, accentuînd aspectul de continuitate pe care îl implică noțiunea sub forma unui caracter evolutiv și inalterabil — ceea ce explică în mai mare măsură polemica dusă de *Viața românească* împotriva tradiționalismului paseist de la *Gîndirea.* De asemenea, lui Ralea îi revine meritul de a fi teoretizat conexiunea organică a naționalului în artă cu inspirația socială și atitudinea cetățenească, fixînd astfel un suport teoretic esteticii realiste, specificul național fiind ridicat la rangul de izvor al originalității artistice. Aceasta nu numai că nu distruge specificitatea individuală — observa Ralea — ci, din contră, o împlinește în funcție de mediu social și moment istoric, integrînd-o, deci, unei originalități colective. Pe lîngă aceste maxime ale viabilității artistice, dacă ar fi existat și detalierea originalității artistice, teoria lui Ralea asupra caracterului specific național în artă s-ar fi rotunjit într-o unică strălucire. Cu toate acestea, față de abordarea mai limitată a problemei în textele lui G. Ibrăileanu, Mihai Ralea deschide cîteva orizonturi de un real interes, situînd concepția sa pe o bază științifică mai sigură, reliefînd mai pregnant conținutul materialist-dialectic al conceptului. Preluînd această preocupare din cercul *Vieții românești,* Ralea nu se arată poporanist în măsura în care fusese Stere sau, mai puțin, Ibrăileanu, ci dezvoltă numai anumite puncte ale acestei doctrine literare, cum sînt: raportul dintre etnic și estetic, dintre stilul „natural" și stilul „individual", predominînd un interes sociologic pentru ideea de etnicitate, pe linia direcțiilor mai noi din filozofia culturii, marcate de Wölfflin și Müller-Freienfels. Prin reliefarea imanenței socialului în atributul național al artei, Ralea întemeiază, în primul rînd, un suport științific teoriei sale, care lipsea lui Ibrăileanu.

În descendență mai directă — de această dată — față de teoriile mentorului său de la revista ieșeană, se situează Ralea atunci cînd dezvoltă concepția delimitării etnografice a provinciilor românești. Această operație îi apare ca posibilă pornind de la considerentul că specificul național este o structură relativ omogenă, la care participă zone de specificitate, în care raportul de individualizare este învins de forțele integratoare („Dacă progresul înseamnă diferențiere, regionalismul — dealtfel așa de compatibil cu toate sentimentele umanitare — întreține una din originalitățile parțiale care împreună cu altele dau tonalitatea unui popor"[12]). Ralea vizează aici o perspectivă care i se arată a tinde spre nivelarea integratoare a acestor deosebiri parțiale, subsumîndu-și interesul estetic unei înțelegeri filozofice a fenomenelor. De aceea, operația sa delimitativă are mai mult un caracter constatativ, impus de rigorile unei proceduri științifice în actul de cunoaștere și interpretare, căci, pe măsura consolidării unității statale, aceste deosebiri slăbesc. De aceea, observă just, transpunînd concluzia în apreciere estetică: „Ele nu pot fi deci indicate ca perspective pentru scriitorii tineri"[13].

Fiindcă a procedat la operația delimitărilor regionaliste, ni se pare firesc să le semnalăm și noi. Formula moldovenismului o află în „romantismul ironic", ale cărui componente sînt „o contemplație blîndă, pasivă, poetică (...), sentimentul (...) pentru natură. Gustul aproape panteistic al firii, înclinarea pentru calmul și indiferența ei, înecat în melancolie, e o trăsătură a sufletului slav (...) Sentimentul acesta unic al naturii e o noutate introdusă

[12] *Matei Cantacuzino*, în *Interpretări*, Buc., Editura Casei școalelor, 1927, p. 153.
[13] Mihai Ralea, *Criticul științific G. Ibrăileanu*, în *Scrieri din trecut*, vol. III, în *Literatură și filozofie*, Buc., E.S.P.L.A., 1958.

în literatură întîia oară de slavi. De la ei a trecut la moldoveni". Dovezi: pictori importanți — Luchian, Palady, Pătrașcu, Toniza, Ștefan Dumitrescu; pastelurile lui Alecsandri; permanența naturii la Eminescu, animismul lui Sadoveanu[14]. Deși cu îndreptățirea istorică a unei influențe mai directe, adevărată pentru momentul regional al contactului, formula ni se pare azi totuși unilaterală, fără suport concludent, probatoriu, de caracterizare diferențială a unei anumite zone artistice. Oare „acea artistică combinație între realitate și imaginație, între fantezie și bun simț, care stigmatizează vizibil pe românul de dincoace de Milcov", nu-l recunoaște tot la fel și pe cel dincolo de hotarnicul rîu? Ralea însuși deslușește în opera lui Sadoveanu două aspecte care degajă sentimentul românesc (nu doar moldovenesc) al naturii de riscul confundării: *drumul* („... care șerpuiește lenos printre lanuri sau prin lunci, în capul căruia răsare un călăreț în buestru, pe întinderea fără hotare a căruia călărește cu gîndul la ibovnica părăsită ori la dușmanul răpus") și *poezia zărilor* („... țara de dincolo de negură, farmecul nedeslușit și tulburător al făgăduielilor fără obiect, în infinitul orizontului"[15]). Nu am dat acest exemplu pentru a fi neapărat de acord — este vizibilă nota poporanist-idilică a caracterizării — ci pentru a ilustra caracterul destul de convențional al delimitărilor regionaliste.

Pe de altă parte, reluînd unele elemente istorice care au creat, din fixarea lor locală, o prejudecată localistă, esteticianul deslușește pregnanța spiritului oltenesc în simbolul pandurului, dinamic, aproape marțial: „Dintre toate componentele sufletului ro-

[14] Mihai Ralea, *Note asupra specificului operei lui Mihail Sadoveanu*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, Buc., E.s.p.l.a., 1961, p. 57.
[15] Mihai Ralea, *Mihai Sadoveanu și specificul național*, în *Viața românească*, nr. 11/1960.

mânesc, spiritul oltean manifestă un puternic gust pentru epopee. Acolo s-a desfășurat viața minunată a haiducilor romantici. Povestea legendarului Iancu Jianu de acolo devine. În ținutul Gorjului a apărut Tudor Vladimirescu și cu pandurii săi. Balada romantică a răzbunătorului revoluționar, tînăr, voinic, frumos, cu cal năzdrăvan și cu ibovnici ispititoare, cu plosca de vin într-o mînă și cu pistolul turcesc în alta, acolo s-a dezvoltat ca mediul ei cel mai apropiat"[16].

Pe lîngă faptul că aceste caracterizări includ elemente migratorii, iar extinderea exemplelor nivelează deosebirile aflate, socotim că se au în vedere zone prea mici pentru a putea fi ilustrate în această modalitate; apoi ținînd cont de faptul că locuitorii celor două provincii au aceeași origine etnică, păstrînd deci aceleași caracteristici fundamentale, s-au dezvoltat în condiții istorice, au locuit un peisaj alcătuit din aceleași elemente, vorbesc aceeași limbă și au fost în permanente schimburi economice, credem că tocmai elementele integratoare, centripete se cer scoase în relief și arătate ca definitorii, iar nu posibile variații neesențiale. Firește că Ralea poate observa anumite realități cînd are în vedere zone geografice mai întinse, ele însele eterogene în multe privințe. Pe urmele morfologiei culturii (în special O. Spengler), stabilește două tipologii distincte pentru Europa: civilizația occidentală, a cărei vocație este aptitudinea creatoare, și civilizația orientală, stăpînită de o resemnare pasivă. Între acestea, stă valoarea intermediară a adaptabilității, la echidistanță între voluntarismul activist al apuseanului și pasivitatea fatalistă a orientatului. Este îmbinarea dintre toleranță și intransigență, acceptarea cadrelor impuse și pasiunea creatoare în interiorul acestora,

[16] Mihai Ralea, *Note asupra specificului operei lui Mihai Sadoveanu*, p. 56.

salutarea experienței din alte părți și folosirea acesteia în scopul ameliorării propriei condiții.

Prin sprijinul acestei adaptabilități, Ralea urmărește specificul psihologic — „spirit tranzacțional" — al poporului român. Cu bune intenții, deși cele amintite pot fi circumstanțe sau influențe, vom putea înțelege că asimilarea lor, oferită de situarea geografică mediană, se face numai prin filtrul caracterelor specifice naționale, care cuprind toleranța raționalistă, gustul echilibrului justițiar, înțelepciunea, comunitatea cu natura, noblețea sufletească, omenia. Nu este vorba de o „adaptabilitate", cum crede Ralea, care ar fi dezvoltat acele funcții sufletești care îi sînt necesare (puterea de observație, percepția rapidă, emotivitatea etc.)[17], ci de o raportare din punctul de vedere al originalității naționale la mulțimea influențelor semnalate.

Pe de altă parte, dacă această raportare se face unitar și sub ton distinct, pe planul culturii europene, cum se mai pot susține deosebiri la fel de importante în interiorul acelui fenomen care este specificul național?

E. Lovinescu, voind a reabilita reculegerea estetică opusă militantismului afirmat de Mihai Ralea, se arată în dezacord față de convingerea că etnicul este o categorie estetică și că ar putea deveni astfel numai prin acțiunea voinței creatoare a artistului. Dar observația lui Lovinescu nu face altceva decît să vină în completarea teoriei lui Ralea, al cărei conținut filozofic apare, în acest fel, mai atașat de o demonstrație estetică. Desigur, această posibilitate complementară a celor două teorii îi scăpase lui Lovinescu, altfel nu ar fi gîndit, la modul principiilor, că problema specificului național nu poate avea un caracter estetic, ci numai psihologic. „Confuzia et-

[17] v. *Fenomenul românesc*, în Mihai Ralea, *Între două lumi*, Buc., Editura „Cartea Românească", 1943.

nicului cu esteticul" se descoperă și la Ibrăileanu sau Iorga, la care o explică însă (de ce nu și la Ralea?) prin necesități superioare, ca aport la solidaritatea națională și la unitatea culturii. Chiar la Ralea, principiul etnic al conștiinței naționale a însemnat luare de atitudine împotriva naționalismului excesiv, xenofob, exaltat și distrugător (în cele din urmă autodistrugător). Atitudinea sa antifascistă este prezentată în locurile în care discută implicațiile politice ale spiritului etnic. Pe de altă parte, nici ideea de menținere și perpetuare a conștiinței specificului etnic nu înseamnă „țărănizarea" poporului, menținerea lui într-o stare de înapoiere, la condiția spirituală a oralității față de care cultura ar avea un caracter de împrumut (concepție junimistă a lui C. Rădulescu-Motru, analizată critic de Ralea în studiul *C. Rădulescu-Motru, filozof al culturii*, 1933).

Răspunzînd acuzației că, sub teoria specificului național, s-ar ascunde intenții naționaliste și antisemite, Ralea reia bazele teoretice ale concepției sale, sub forma unei precizări sintetice, lăsînd să înțelegem că nu face altceva decît să constate o situație obiectivă, încît „cînd afirmăm că o literatură nu poate fi decît specific națională, nu facem o *judecată de valoare*, nu cerem sau dorim ceva. Din contră, facem o simplă *judecată de realitate*, care ne duce la concluzia că lucrurile nu se pot întîmpla altfel"[18]. Gînditorul român apelează la texte din Marx și Engels, în care se menționa civilizația specifică a diferitelor popoare, în scopul demonstrării peremptorii a caracterului național al diferitelor culturi. Acesta concura la o abordare mai complexă și mai științifică a fenomenului analizat, la o anumită siguranță prospectivă care marchează detașarea

[18] Mihai Ralea, *Sociologie, socialism și caracter specific național*, în *Viața românească*, „*Miscellanea*", nr. 2/1925.

netă de explicarea antropologică pe baze rasiste a lui Otto Bauer.

Implicînd constitutiv specificul național în însuși momentul genezei operei, Ralea face prima sinteză estetică doctrinară a acestui concept, în cultura noastră, din perspectiva acțiunii constructive a factorului estetic. Semnificațiile acestei atitudini teoretice sînt deosebit de utile pentru întreaga dezvoltare artistică, pentru sensul clarificator pe care-l oferă conștiinței creatoare. Nu numai că a spulberat mitul confuz al incompatibilității dintre etnic și estetic, pe care estetismul purist se străduia să-l teoretizeze, dar a revelat un adevăr ce face parte componentă din însăși statutul creației. Semnificația concepției sale, pusă în acești termeni, transcende interesul estetic specializat, devenind un act ideologic general, făcînd o fericită legătură între politică și artă. Acest merit de ansamblu, cultural, trebuie subliniat, cu tot caracterul general al formulării și cu toată insuficienta adîncire estetică în analiza particularității de influențare a operelor asupra caracterului artistic național. Este adevărat însă că, față de G. Ibrăileanu, teoria specificului artistic național a progresat prin implicarea în estetic și a deschis un cîmp fertil de studiu și analiză în estetica românească de azi.

E. LOVINESCU

E. Lovinescu este cel mai de seamă reprezentant al criticii post-maioresciene la care principiul disocierii valorilor se fructifică în direcția sublinierii estetice a specificului național și a atragerii acestui concept într-o viziune de anvergură, bine nuanțată. Lovinescu ocupă — o spuneam de la început — un loc proeminent în istoria românească a esteticii specificului național.

Demonstrația pe care ne-o propunem în sprijinul acestor idei va fi cu atît mai convingătoare dacă va menționa, pentru început, declarațiile ferme, cu o autoritate programatică, reflectînd o mare putere de conștiință, privind convingerea lovinesciană asupra importanței și acțiunii estetice a principiului național în artă. În acest caz, conștiința declarației de principiu joacă un rol mai mult decît accidental și conjuctural, deoarece descinde dintr-o necesitate revendicativă: aceea a sincronizării esteticii de tip maiorescian cu noua conștiință a epocii, în care sentimentul patriotic juca un rol activ, mobilizator de vaste energii, și de identificare — din această perspectivă — a propriei sale concepții estetice, într-un punct important pentru orice program de artă, față de cea a mentorului său. De aceea, axiomatica naționalului în artă — larg practicată de E. Lovinescu — exprimă cu acuitate o conștiință vie a faptului estetic.

Așadar, un prim aspect care se cere desprins este afirmarea categorică, polemică a funcționalității artistice fundamentale a specificului național. Întîmpinînd tot felul de deviații ale epocii, criticul scrie:

„Literatura în genere trebuie să fie o expresie națională, ea trebuie să fie gestul prin care se exprimă întreaga viață intelectuală a unui popor, ea trebuie să fie logaritmul care, prin simple unități, exprimă simbolic numărul imens și greoi al unei națiuni“[1], ajungînd la imperativul categoric al verdictului: „Trebuie să fim adînc pătrunși de acest adevăr, că noi nu reprezentăm decît cît prețuiesc vădirile superioare și esențiale ale activității naționale și printre acestea nimic nu stă mai presus decît literatura și știința. Naționalitatea lor e deci o problemă de evidență națională“[2]. În concepție lovinească, ideea pregnanței naționale a creației intelectuale este definitivă, aspect care reiese cu maximă claritate și din emblema unui aforism ca acesta: „O cultură nu se valorifică decît prin caracterul ei național“[3]. Nu o dată, susținerea conceptului de specific literar național ajunge, în demonstrații polemice, la tonalități ferme: „prin Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, Goga, Sadoveanu, Brăescu, Brătescu-Voinești, Hogaș, Rebreanu, Pillat și alții, sufletul românesc nu se ridică numai pînă la o expresie artistică întîmplătoare, ci pînă la o artă națională, conștientă de solidaritatea ei și profund originală“[4]. Sub corolarul unității naționale a sensibilității creatoare — armonie superioară a forțelor artistice reprezentative — se desfășoară teoria generozității critice a diversității de stiluri, expresie a notelor diferențiale zămislite de acele virtualități armonioase

---

[1] E. Lovinescu, *Ce literatură ne trebuie?*, în *Epoca*, XI (1905), nr. 55 (26 februarie).

[2] E. Lovinescu, *Criza actuală a literaturii noastre*, în *Convorbiri literare*, XIV (1911), nr. 12 (decembrie).

[3] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române*, ediție, studiu, introducere și note de Z. Ornea, Buc., Edit. Științifică, 1972, p. 70.

[4] E. Lovinescu, *Caracterele esențiale ale literaturii române*, în *Critice*, vol. IX *(Poezia nouă)*, Buc., Edit. Ancora, 1932, p. 27.

ale sufletului autohton pe care literatura cultă le înregistrează ca fenomene tipice ale integrării într-o definiţie de ansamblu. Prin acest mecanism progresiv al sintezei, aspectul reprezentativ pe plan naţional se poate realiza numai „în acea literatură autohtonă, cu profunde însuşiri naţionale, ce porneşte din filonul popular şi se afirmă printr-un lanţ neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deşi cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului, ci şi pe a timpului“[5]. Interpret al disociaţiilor fine, E. Lovinescu nu distruge individualităţile conceptuale ale esteticului şi etnicului, ci — dimpotrivă — le subliniază individualitatea prin surprinderea eficienţei spirituale pe plan creator a colaborării lor. Esteticul, ca formă sintetică specială a sensibilităţii, se vitalizează în contact cu marca profundă a etnicului, relevîndu-se sub aspectul stilului naţional. Teoreticianul sincronismului surprinde existenţa unui raport de reversibilitate între estetic şi etnic, sedimentat în tradiţia artistică autohtonă.

Această coincidenţă operaţională a liniilor de forţă, întîmplată într-un cadru creator pe baza unor similitudini de profunditate a sensibilităţii, pe canalele aferente pe care zestrea naţională stimulează individualităţile stilistice, apare explicată şi cu argumentele psihologice ale esteticii etnicului: „determinată, în parte, de ereditate şi de întreaga ambianţă cosmică şi morală, e cu neputinţă ca structura sufletească a scriitorului să nu aibă şi unele puncte comune cu psihologia etnică. Importantă nu este însă recunoaşterea principială a acestor caractere specifice, ci, pe de o parte, modalitatea înregistrării lor, iar pe de alta, valoarea ce le-o acordăm sub raportul categoriei estetice“[6]. Este adevărat că se

[5] op. cit., p. 164.

[6] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Buc., Editura Minerva, p. 208, 1973.

afirmă aici relativismul depistării caracterelor specifice, formulare pe care Lovinescu şi-o justifică în funcţie de momentul istoric în care trăieşte şi asupra căreia vom reveni, dar important de reţinut este faptul că se introduce un accent axiologic esenţial în privinţa supremaţiei omologării estetice a inspiraţiei naţionale. Cultura, în ansamblu, arată criticul *Sburătorului,* nu este altceva decît o structură diferenţiată a unor individualităţi etnice ireductibile. „Culturile au caractere bine definite — apreciază autorul, în amintita sinteză de istorie literară — inalienabile, determinate de particularismul etnic (...) Grecii, de pildă, nu sînt egipteni sau fenicieni, ci indivizi cu o personalitate distinctă, pe care şi-au realizat-o sub forma celei mai înalte culturi înregistrate pînă la dînşii“.

E. Lovinescu, printr-o viziune modernă, fructificată şi astăzi în studiile cele mai noi, înţelege că literatura naţională nu înseamnă însumarea mecanică a unor individualităţi afirmate, ci o sinteză reprezentativă, conturînd o personalitate originală şi cuprinzătoare: „Literatura unui neam nu se mărgineşte numai la cîteva individualităţi ce se ivesc deodată, pentru a dispărea apoi fără nici o urmă. Ea e, dimpotrivă, un corp organizat ce creşte, se dezvoltă, descrie curba vieţii, străbătînd un şir de prefaceri, care, oricît de întîmplătoare ar părea, au temeiuri adînci“[7]. Tot prin raportare la efectul coagulant al valorilor naţionale, E. Lovinescu stabileşte însemnătatea istoriei literare, a cărei nobilă lucrare leagă şi întăreşte conştiinţa etnică. Socoteşte „o datorie sfîntă“ efortul „de a lucra spre îmbogăţirea culturii naţionale, sub toate formele, fie în ştiinţă, fie în literatură“, paralele cu studiul istoric

[7] E. Lovinescu, *Critica şi istoria literară,* lecţie de deschidere a cursului de istorie a literaturii române la Universitatea din Buc.; publicată mai întîi în *Convorbiri literare,* nr. 10/1910.

propriu-zis, lămuritor pentru „ce sforțări, prin ce jertfe, prin ce silințe a reușit să se înjghebeze, ce înrîuriri binefăcătoare sau răufăcătoare a suferit, care e starea ei de acum și care e drumul pe unde trebuie să se îndrepte spre a rămîne în făgașul tradiției".

Întîlnim, mai mult, accente responsabile și mobilizatoare pentru conștiința activă a naționalității în artă, pe care E. Lovinescu la așează în formulări deasemenea ireproșabile ca evidență a logicii receptării creației artistice, precum: „literatura românească poate fi modestă. Ea are însă marea superioritate de a fi a *noastră*, și prin urmare se cuvine să o înconjurăm oricum și s-o ridicăm (...). Această problemă s-ar cuveni să se pună totdeauna educatorilor, a căror silință să stăruiască la deșteptarea dragostei și interesului tinerimii pentru vădirile culturii românești. Să le iubim mai întîi pe ale noastre și pe urmă ale altora"[8]. Accentele patetice ale frazei servesc acțiunea asanatoare a educației în spirit național.

Aceste repere de atitudine generală sînt apte să configureze un program estetic stabil și bine conturat în ceea ce privește importanța pe care criticul o acordă problemei specificului național în artă, definind astfel, în punctele ei de maximă altitudine, valoarea unei opțiuni fundamentale. Putem trage, pînă acum, concluzia forței afirmative care străbate teoria lovinesciană și supremația de principiu pe care o acordă conceptului. În fapt, doctrina estetică lovinească, construită în jurul priorității estetice a specificului național față de alte concepte modelatoare ale operei de artă, s-a cristalizat în însuși firescul devenirii ei, jalonată de răspunsurile pe care criticul a fost solicitat să le dea frămîntărilor epocii (de altfel, Constantin Ciopraga descifrează o „tendință spre sistem", caracteristică etapei de maturitate a

[8] v. *Criza actuală a literaturii noastre.*

operei criticului[9]). În acest sens, urmărind constituirea doctrinei estetice pe varianta funcției ei celei mai active, vom adera — din considerente metodologice — la distincția pe care o face I. Negoițescu în modul lovinescian de considerare a problemei specificului național, între două faze consecutive: în prima, apără cu putere specificul tradiției, contestat de simboliști, în a doua, apără modernismul față de tradiționalism care programa specificul[10].

Manual al mobilității estetice antidogmatice, *Mutația valorilor estetice* teoretizează universalitatea esteticii ca disciplină specializată a spiritului prin intuiția fenomenului viu, concret, atentă la delimitarea filozofică a agentului. În acest sens, prima operațiune precizează esteticul în funcție de rasă (noțiune care include, în fapt, caracteristici naționale), iar a doua în funcție de timp, a cărui forță de acțiune este din ce în ce mai precumpănitoare. Exagerînd în privința incapacității retrăirii sensibile a fizionomiei estetice a epocilor trecute, E. Lovinescu își fixează, valoric și procedual, atenția în „actualitatea literaturii naționale", singura care este de resortul criticii „bazată pe sensibilitate". Din recunoașterea evidenței acestor relații, E. Lovinescu nu putea decît forțînd logica să treacă pe postura apărătorului vehement al autonomismului. Dacă acuză el însuși situarea în idealism estetic, nu putem vedea în aceasta decît o necesitate explicativă; ca argument al demonstrației împotriva devierilor ideologice ale unei părți din arta și literatura timpului și ca declarație de adeziune la o anume familie spirituală. Apelînd tot la textul lovinescian, avem argumentul unei optici comprehensive asupra fenomenului estetic, nu

[9] Const. Ciopraga, *E. Lovinescu în retrospectivă*, în *Cronica*, nr. 44/1971.

[10] v. I. Negoițescu, *Studiu introductiv* la E. Lovinescu, *Texte critice*, Buc., Editura tineretului (Colecția „Lyceum"), 1968, p. 31.

străină de importanța contextului social, încît recunoașterea naționalității în artă este un criteriu important al antiautonomismului lovinescian. „Literatura unui neam — afirma esteticianul — nu e decît unul din fenomenele ce se produc în sînul unui neam, pe lîngă multe altele. Oricît ar părea de slobode, aceste fenomene sînt într-o legătură oarecare, ce nu trebuie lăsată la o parte. Fenomenul cultural, fenomenul social, ca și fenomenul economic, nu pot fi despărțite de fenomenul literar. Evoluția unei literaturi e mijlocită, de pildă, de starea culturală a unei epoci date, de starea ei de prosperitate economică, de starea de neatîrnare sau asuprire în care se află"[11]. Introducerea și practicarea principiului istoric, inerent afirmării caracterului național al artei, subliniază convingerea sa că autonomia absolută este imposibilă, fiind, în schimb, necesară recunoașterea operațională a „primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție". „Impersonalismul" lovinescian este o modalitate a primatului esteticului, ceea ce înseamnă reluarea într-o sinteză superioară a aspectelor naționale și morale din structura operelor de artă, așa cum acesta apare, dealtfel, și la Titu Maiorescu sau Mihail Dragomirescu. Lovinescu păstrează o cumpănită judecată în analiza eterogenității operei și previne asupra exceselor: „Prin însăși structura elementelor materiale ce o compun, arta e națională și poate afirmația cea mai înaltă a etnosului; prin însuși efectul ei de a ridica prin contemplație la emoții impersonale, arta este morală și expresia poate cea mai puternică a moralității care constă în anularea egoismului; națională și morală, arta nu trebuie să fie nici naționalistă, nici moralistă"[12].

---

[11] *Critica și istoria literară*, p. 11.
[12] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), Buc., Editura Socec, f.a., p. 368.

Împotriva teoriei dragomiresciene a separației complete dintre personalitatea artistului și cea a omului, Lovinescu insistă pe aspectul de dependență a artistului față de un complex de factori, încît autonomismul artei nu accede la un aspect purist, idealist, ci la conștiința disocierii valorilor și a conlucrării lor în actul de creație. Dependent de timp și spațiu, „artistul trăiește în sînul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în genere"; dar, cu toate că primește influențe diverse și întîmplătoare, „valorile estetice nu trebuiesc, desigur, confundate cu valorile etice, sociale, naționale sau umane și artistul nu trebuie valorificat printr-însele, dar nu e mai puțin adevărat că el lucrează în linie generală în baza unei psihologii determinate de toate aceste valori"[13]. Interdeterminarea axiologică a valorilor relevă, în cîmp artistic, primatul esteticului, poziție care îl apropie pe E. Lovinescu de concepția esteticii critice complete, de tip Maiorescu sau Călinescu, bazîndu-și sinteza pe un criteriu distinctiv și vertical al valorilor.

Împotriva cosmopolitismului simbolist, E. Lovinescu se dedică omologării estetice a tradiției ca pivot al naționalității, adîncind, pentru aceasta, însuși conceptul de specific național. Trebuie să vedem în sistematica acestei preocupări, în special din prima parte a activității sale, și un răspuns la mișcarea politică a vremii, orientată spre idealul unității naționale.

E. Lovinescu este un teoretician al organicismului național, afirmînd că literatura națională este un corp legic organizat, dezvoltat în urma unui șir de prefaceri. Criticul cosmopolitismului modernist de la *Contimporanul* se situează pe un teren ferm —

---

[13] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (Evoluția criticii literare)*, vol. II, Buc., Edit. Ancora, 1926, p. 226.

cel al continuității naționale progresiste. Din această omogenă perspectivă, estimarea naturaleței operei de artă explică și relativismul său estetic, de o anume indiferență la doctrinele critice și la nesemnificația tradiției anchilozate. Din contră, singură tradiția vie, organică, se poate raporta la categoria estetică a etnicității artei, ceea ce este reprezentativ estetic pentru o cultură națională neputînd fi detașat de „sufletului poporului". „A concepe în afară de rasă este un bovarism, posibil în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufletești și cu atît mai mult în artă — scria axiomatic Lovinescu. În acest sens, etnicul este o condiție a esteticului, care purcede de la o sensibilitate mlădiată de biologie și de determinismul istoric și realizată într-un material verbal, el însuși depozitarul milenar al psihei"[14].

E. Lovinescu, atît de sensibil la aspectul de artă al literaturii, nu ezită să numească și stări sociale nefavorabile autenticității specifice, circumscriind fenomenul imitator al cosmopolitismului prin realități de diferențiere economică: „Nu mai amintesc de pătura bogată, dar nelucrătoare, ci numai consumatoare, de înalta finanță, pături cu adevărat cosmopolite și internaționale, dacă nu totdeauna prin sînge, cel puțin prin creșterea sufletească și prin desăvîrșita înstrăinare de tot ce e românesc"[15].

De asemenea, referindu-se la condițiile genetice ale spiritului tradițional, E. Lovinescu adoptă o atitudine de realism în problema tradiției, relevînd că spiritualitatea națională specifică se manifestă sub forma tradiției prin solicitarea unui comportament spiritual tipic, integrator, din partea celor chemați să-i îmbogățească tezaurul. În deosebire de Blaga, teoretician al fatalismului categoriilor abisale în exprimarea specificului național, E. Lovinescu se arată adept al voluntarismului, înțeles ca act de opțiune care își asumă gravitatea deciziilor și pretinde un comportament în consecință: „Sub o formă aparent paradoxală, dar mai exactă decît cea a rasei pure și fatale, s-ar putea afirma — pentru că e vorba de noi — că e român numai cine vrea să fie român, formulă care s-ar părea că deschide porțile orizontului pentru a da drumul și celor chemați și celor nechemați, deși, în realitate, le zăvorăște, lăsînd liberă numai o strîmtă portiță, pe unde nu se intră decît individual printr-un act conștient de voință"[16]. Ridicîndu-se la un nivel superior al subtilității estetice, teoreticianul accentuează, așadar, aspectul de adeziune, de voluntarism al conștiinței, sub care tradiția alimentează cristalizările specificului, aspect fortificat prin confruntări istorice decisive și exprimînd libertatea creatoare ca voință de comportament în acest spirit („Latinitatea noastră nu constă din picătura de sînge roman aruncată de talazurile de sînge ale atîtor neamuri barbare și contradictorii, ci în coloana vertebrală a limbii și în conștiința națională făurită de vecisitudini istorice și de identitatea de năzuință"), sub observația universalizării democratismului estetic, remarcă valoroasă, constructivă: „toate popoarele au o egală îndreptare de a-și exprima sufletul în artă"[17]. Urmărind consecințele logice ale formulării, teoretizează aspectul fundamental al specificului național, ca aport distinct în concertul artei universale și ca notă diferențială în asimilarea motivelor acesteia. Universalismul propagat de Lovinescu se referă la sinteza reprezentativă a culturilor naționale și nu la nivelări imitative conjunctu-

---

[14] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, Evoluția poeziei lirice*, vol. III, Buc., 1927, p. 273.
[15] v. *Criza actuală a literaturii noastre.*

[16] E. Lovinescu, ***Memorii, 1916—1930***, Craiova, Editura Scrisul Românesc, f.a., p. 140.
[17] Idem, ibidem, p. 141—145.

rale. Acuzînd, astfel, cosmopolitismul simbolismului, E. Lovinescu se arată partizan al fixării poeziei noi în solul energiilor naționale, conștient de faptul că „originalitatea unei culturi stă în notele ei specifice; deosebindu-se de alții, ele nu constituie o fizionomie proprie (...) Literatura română nu-și afirmă existența numai prin talente neîndoioase, ci prin însușiri specifice și comune"[18]. Mecanismul artistic al autohtonismului se exercită, însă, totdeauna, și ca o suplă politică a împrumuturilor valoroase, mijloc important al racordării culturii naționale la universalitate. Abil teoretician, Lovinescu observă cu acuitate latura culturală reală a împrumuturilor, prin necesitatea implicării lor în albia esenței specifice, spre a li se conferi astfel o valoare patrimonială: „un popor (...) nu-și făurește literatura numai prin propriile lui puteri; sub toate formele de manifestare, el suferă atingeri, ciocniri. Un șir întreg de înrîuriri se stabilesc între dînsul și celelalte neamuri. Nu vorbesc de împrumuturile literare făcute de-a dreptul, fără a trezi vreun răsunet în cultura neamului, ci de acele înrîuriri binefăcătoare și rodnice care, vădindu-se în forme naționale, înfăptuiesc opere de artă de valoare trainică și cu însușiri etnice. Istoricul literar trebuie, deci, să țină seama și de înrîuririle străine, iscodind toate izvoarele depărtate de inspirație"[19].

În concluzie la prima direcție de considerare lovinesciană a problemei specificului național, cea a apărării hotărîte a specificului tradiției împotriva oricăror forme evazioniste, se impune o constatare de relație: partizanul autonomiei esteticului susține importanța deosebită, vast activă, a specificului național în momentul cultural al unei duble acțiuni deviatoare: cosmopolitismul *Contimporanului* încerca

[18] cf. cap. *Caracterele esențiale ale literaturii române*, în *Critice*, vol. IX — *Poezie nouă*, Buc., Editura Ancora 1932.
[19] *Critica și istoria literară*, p. 484.

spulberarea elementului etnic, iar, pe de altă parte, naționalismul semănătorismului, „tracomonia" compromisese inspirația națională. Dovadă că estetismul lovinescian este polemic, îndreptat în principiu împotriva tuturor devierilor rezultate din compromițătoare confuzie de valori, împotriva alunecărilor deformatoare pe care le înregistrează literele vremii, stă și afirmarea categorică a primatului funcționalității sociale a artei, în timpul cînd evenimentele militariste încercau țara. Iată, spre exemplu, la 1916, ce scria maiorescianul E. Lovinescu: „În clipa în care se pun în cumpănă destinele neamului nostru, ale Europei și, poate ale întregii civilizații, nu e momentul unui frumos abstract. Cum sufletul național se zbate în cleștele problemelor de viață și de moarte, toate energiile trebuie îndreptate spre folosul imediat al patriei. E în tradiția noastră ca scriitorii să aibă o largă parte în mișcările mari patriotice și în actele ce au întărit viața statului nostru modern. Finalitatea scrisului în clipa de față nu stă în emoția estetică, ci în valoarea lui utilitară și morală potrivită cu nevoile idealului nostru național (...). Nu va fi indiferent pentru generația de mîine de a ști în ce măsură au răspuns scriitorii noștri de a fi facla de lumină îndrumătoare a conștiinței naționale"[20]; sau, acuzator și irevocabil: „un scriitor ce se vinde unor străini împotriva neamului său, e mort ca scriitor". Aceste accente de severitate responsabilă sînt simptomatice pentru forța angajată, în realitatea ei de conținut, a teoriei estetice lovinesciene.

Cu o convingere egală celei cu care apăra specificul tradiției, E. Lovinescu respingea metamorfozele de decadență ale principiului continuității orga-

[20] E. Lovinescu, *Critice*, vol. VI. — *Revizuiri*, Buc., Ed. Ancora, 1928, p. 170.

nice, aspectul paseistic și superficial al tradiției — tradiționalismul care programa, regizat sub forma unui tezism, iconodul. În virtutea bunului-gust dat de rețeta clasică a esteticii ca prioritate valorică, denunță aspectul deviatoriu, subordonat, al autohtonismului îngust, teoretizat și manifestat în epocă, al închistării localiste ilustrată printr-o tipicitate invariabilă și sentimentalistă. În detașarea lovinesciană de sămănătorism, operată pe varianta discreditării estetice, accentuînd — prin contrast — principiul estetic al ireductibilității fenomenului artistic, al specificității artistice, se denunță identificare simplistă, sumară și mecanică, a stărilor etnice cu valorile estetice, inexistența unei relații concludente între acestea. Așa, spre exemplu, ideile lui Iorga despre un Ardeal patriarhal și de condamnare a lui *Ion*, deoarece ar prezenta „ce e mai josnic în viața animalică a rasei", sînt considerate ca „aprecieri nedeterminate de principii estetice, ci de considerații etice și naționale"[21]. Lovinescu indică valabilitatea unui singur criteriu de referință, anume condiția imanenței estetice a operei de artă, chiar exagerînd o componentă puristă în primatul esteticului, rezultată și dintr-un partizanat al modernității.

Cazul poporanismului este clasat prin acuza confuziei de principii, care a dus la „o conversiune de valori, lipsa etnicului (fiind) interpretată ca lipsa esteticului"[22]; în realitatea culturală, „la începutul veacului nostru, conceptul estetic a fost invadat și de ideea națională; fuziunea eticului, etnicului și a esteticului constituie, astfel, formula criticei sămănătoriste și poporaniste". În referire la această „conversiune de valori", E. Lovinescu își interoghează din nou intime propensiuni puriste, de un gust aulic

[21] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Buc., Editura Casei Școalelor, 1943, p. 215—216.
[22] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 121.

în artă, academice, înțelegînd cu luciditate că nevoia de certitudine reclamă o estetică națională, deoarece „fenomenul pur estetic și, deci, critica estetică nu oferă o indiscutabilă bază științifică; numai prin înglobarea etnicului și eticului în estetic putem păși pe un teren mai sigur"[23]. Este evident că, practicînd — ca și Maiorescu — o estetică generală, conferind o disponibilitate de relație filozofică noțiunilor de specialitate, E. Lovinescu descoperă resorturi mult mai trainice pentru caracterul de reprezentativitate al artei, pe baza originalității și autenticității naționale. De pe poziția unui echilibru prospectiv, menținut pe pivotul valorii estetice, și înțelegînd sinteza superioară a etnicului cu esteticul, E. Lovinescu disociază cu abilitate diferența specifică, ignorată de poporaniști, pe care se bazează valabilitatea oricărui demers axiologic. Confuzia valorilor compromite și anulează însăși ideea de valoare. De aceea, și reacția sa împotriva spiritului periferic al exaltării localiste este atît de convinsă, încît răzbate în cealaltă direcție, a accentuării impresiei bune pe care o face general-umanul chiar cînd escamotează corespondențe cu particularitățile de sensibilitate ale unei anumite națiuni.

Într-o polemică purtată cu întreg grupul *Vieții românești*, în special însă cu Ibrăileanu, promotori ai accepției „limitative" a specificului, Lovinescu observă insuficiența de argumente în susținerea unui specific în artă liber de o condiționare estetică. La fel, superfluă îi apare și avansarea unor locuri comune („nimici nu e mai «englez» decît Shakespeare"), inapte de deducții clarificatoare. Opoziția de concepție se reafirmă prin exemplaritatea principiului de suveranitate comprehensivă: „Singura importanță estetică a specificului ar fi recunoașterea lui ca un principiu de valorificare estetică", altfel, orice pro-

[23] Op. cit., p. 170.

blemă care ar privi aspecte — spre exemplu — „specific englezești", „nu e estetică, ci interesează psihologia, gastronomia, higiena sau etica"[24]. Lovinescu introduce în teoria estetică a specificului național ideea taine-istă a determinărilor rasei (ca un argument subtil; după remarca unui monografist recent, „în gîndirea lui Lovinescu, principiul estetic i-a temperat naționalismul, iar ideea de rasă (...) l-a ferit de estetism"[25]), manifestă prin afinitatea către anumite forme expresive înțelese ca virtualități estetice, care nu trebuie privite prin optica „poporanismului anocronic", la modul superficial și decorativ, deci în afara valorilor autenticității, distingînd că într-un anumit fel, „cîntecul din fluier sau înjurătura națională pot fi specifice, fără a deveni și valori estetice"[26].

Conștiința finalității estetice a obiectului de artă a scutit demersul lovinescian de subordonări conjucturale, extraestetice și, din contră, i-a oferit o platformă sigură și superioară de înțelegere a fenomenului artistic. Așa cum denunță diversiunea cosmopolită în artă, se pronunță și împotriva excesului opus, dogmatizarea tradiției, corelîndu-le la echidistanță de punctul geometric al echilibrului pe care îl profesa. În preeminența acestui scrupul metodologic, Tudor Vianu interpretează îndreptățit suportul caracterului modern al teoriei lovinesciene, care „este produsul dezvoltării unui punct de vedere, aplicarea unui criteriu estetic păzit de grija de a nu confunda domeniile și de a salva autonomia artei"[27]. Procedînd

[24] E. Lovinescu, *Critice*, vol. VII — *Literatura nouă*, Buc., Tipografia „Cartea de aur", 1929, p. 20—21.
[25] Florin Mihăiescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Buc., Ed. Minerva (col. „Universitas"), 1972, p. 314.
[26] E. Lovinescu, *Poporanismul anacronic*, în *Sburătorul*, nr. 2/1926.
[27] Tudor Vianu, *E. Lovinescu la 60 de ani*, în *Scriitori români*, vol. I, Editura Minerva, 1970, p. 364.

astfel, E. Lovinescu practică — în fapt — o metodologie estetică a specificului național, indicînd necesitatea supleței interpretative și a nivelurilor progresive de generalitate, orice aplicare mecanică, imediată, fără perspectivă devine stînjenitoare, ducînd la vulganizări și compromisuri. „Puncte de recunoaștere a fizionomiei unei literaturi — precizează —, notele specifice trebuiesc, deci, privite sub un unghi larg și fără aplicațiuni riguroase și individuale"[28]. De la acest nivel teoretic și de o avengură controlată, defăimarea oricărei confuzii în cîmpul artei își are o bază argumentativă consolidată; din această perspectivă se întemeiază și reproșul pe care îl face lui Iorga și Ibrăileanu, de a fi subordonat esteticului, în judecarea literaturii, etnicului sau eticului, de a nu fi observat că arta conferă acestora o anumită generalitate emoțională care le modifică sensul categorial. În această idee, obiecția lui Lovinescu este „adevărată, căci, încorporînd etnicul, eticul, ideologicul, literatura nu poate fi niciodată explicată estetic prin aceste categorii"[29] al căror aport nu-i pot altera sensul artistic. Dar nu este suficient de a arăta rezerva lovinesciană față de dogmatizarea specificului, în absența unei precizări mai nuanțate privind calitatea comprehensivă a opticii sale și admonestarea estetică a exclusivității. De aceea, în estetica specificului național, Lovinescu se manifestă mai fertil decît lasă să se înțeleagă G. Călinescu, prin observarea doar a unor solicitări polemice și imitative, scriind: „*Istoria civilizației române moderne* e o replică mai voluminoasă la *Spiritul critic* al lui Ibrăileanu (...) La teoria specificului se răspunde, în altă operă, cu

[28] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, 1973, p. 209.
[29] Eugen Simion, *Concepția critică a lui E. Lovinescu*, studiu introductiv la E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I *(Critice)*, Buc., E. p. 1., 1969, p. LXII.

doctrina sincronizării și a diferențierii, ridicată pe legea imitației a lui G. Tarde"[30].

Dar, este de observat că importanța apartenenței la specific nu se omite nici în teoria imitativă a sincronismului, în care, deși se supraestimează rolul influent al modelelor, caracterul etnic al artei este antrenat pe o traiectorie de deschidere și evoluție. Dealtfel, în general, concepția estetică a lui E. Lovinescu înregistrează un progres în cristalizarea importanței specificului, de la recomandare și revendicare la afirmarea fatalității lui. Cît privește teoria imitației, E. Lovinescu, deși supraestimează influența modelelor străine prestigioase asupra unei culturi naționale față de capacitatea inventivă proprie, nu poate eluda referința valorică la condiția etnicului, pe considerentul organicității, care arată că „imitația nu devine, totuși, eficace decît pe măsura adaptării ei la datele etnice (. . .) Civilizația omenirii nu se dezvoltă în cercuri închise, izolate, prin elaborația unor formule strict originale, ci din împrumuturi, din transformări succesive prin adaptare la temperamentul etnic, constituind, astfel, puncte de plecare pentru o evoluție indefinită"[31]. Pentru constituirea preluărilor în bunuri culturale proprii, patrimoniale, integrabile tradiției reprezentative, se observă capacitatea distinctivă de sens a pecetei naționale, „întrucît — repetă mai departe Lovinescu — imitația simplă fără asimilare nu reprezintă o valoare pozitivă și, după o scurtă fază de imitație integrală, acritică, totul se adaptează, instinctiv, fără teorii și dezolare, temperamentului etnic, în forme care, deși n-au meritul originalității desăvîrșite, constituie totuși unul din modurile obișnuite

[30] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compediu, București, 1946, p. 352.
[31] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Mutația valorilor estetice*, p. 278.

ale originalității". Mecanismul insuficiențelor, ca instanță funcțională a comparativismului, primește sancționare valorică prin consimțire la o normativitate estetică, teorie prin care E. Lovinescu depășește stadiul recunoașterii valorilor disociate, spre noutatea sintezei lor. În tema de față, esteticul trebuie, așadar, privit ca „o categorie specială a sensibilității omenești, *ce se dezvoltă în cadre și material etnic*, dar se conduce după legi proprii"[32] (subl. n.). În limbaj ferm, operant prin noțiuni bine distinse, E. Lovinescu omologhează autonomismul estetic prin varianta capacității de a da expresie artistică specificului național, formulîndu-și astfel o teorie comprehensivă, respectînd disocierea valorilor și valențele de acces la estetic. Cît privește acțiunea culturală a sincronismului, criticul conchide realizarea specificului național prin relația acestuia cu formula autohtonă a artei, întrucît, „teoretic", și de n-am ține seama de diferențele etnice, la capătul evoluției lui n-am putea vedea decît uniformitatea; trecute prin medii cu un indice de refracție variabil, ideile se naționalizează totuși și, în acest sens, se poate vorbi de un vechi stil arhitectural românesc sau chiar de o poezie tradiționalistă română"[33].

Din nefericire, teoria specificului național, atît de încurajator și fin dezvoltată în doctrina estetică lovinesciană, nu a fost scutită de limite, datorate unor condiționări obiective — stadiul dezvoltării spiritului critic românesc și a teoriei estetice la acea dată, și subiective — ținînd de logica uneori capricioasă a succesiunii argumentelor. Spirit lucid, E. Lovinescu a recunoscut și deschis complexitatea esteticii naționalului, fără ca aceasta să însemne adoptarea unei

[32] E. Lovinescu, *Etnicul*, în *Sburătorul*, IV (1927), nr. 11 (mai-iunie).
[33] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I. p. 362.

poziţii agnostice, ci estimarea istorică reală a dificultăţilor metodologice ale unei atît de importante teorii.

E. Lovinescu nu considera să fi sosit timpul unei desluşiri a caracterelor proprii artei româneşti, urmînd ca acţiunea sincronismului să sedimenteze tipare de originalitate, tradiţia părîndu-i-se încă insuficient de consolidată („Neputinţa de a preciza cu rigoare ştiinţifică caracterele specifice ale artei româneşti... nu înseamnă inexistenţa unui determinant etnic, ci numai inexistenţa unei tradiţii în mai toate ramurile creaţiei artistice") şi avînd nevoia încă a unor gestaţii fertile, pe calea sincronizării („Din fuziunea tuturor influenţelor străine cu spiritul modelator al rasei va ieşi, astfel, arta viitorului, cu suficiente particularităţi pentru a constitui un stil românesc"[34]). Optica nu este reală, ci amendabilă, deoarece Lovinescu se situează aici pe poziţia blagiană a culturii „minore" româneşti, al cărei obiect este limitat la arta literară (folclorică), irelevantă pentru genuri mai dificile (muzică, sculptură etc.); pe de altă parte, adevărul este că s-au înregistrat, la noi, numeroase teorii aplicate privind caracterele diferenţiale ale artei româneşti.

Lovinescu socoteşte uneori nediferenţiat rezonanţa sentimentului patriotic în artă, relevîndu-i importanţa, dar fără prea subtile disocieri de context. Se observă, spre exemplu, lipsa de intenţie estetică în adîncirea critică a poeziei patriotice. Numai aşa ne putem explica interpretarea evazivă a unei inspiraţii lirice agitatorice, evidentă la Andrei Mureşanu, George Coşbuc sau Şt. O. Iosif, al căror naţionalism i se pare „fără rezonanţe specifice ardelene"[35]. Este indiscutabil că, în aceste cazuri, tocmai indisolubila legătură etnico-afectivă cu soarta unei populaţii o-

[34] v. art. *Etnicul.*
[35] *Scrieri*, vol. I., p. 39.

primate social şi naţional, cu sugestiile glorioase ale istoriei transilvane dau o coloratură „ardelenească" marilor elanuri patriotice. Nu poate fi vorba doar de o „îndreptăţire sentimentală" a inspiraţiei patriotice, ci de asumarea conştientă a unei mişcări justiţiare şi artistice. Considerarea lui Goga drept iniţiator al poeziei transilvănene — „cel dintîi cîntăreţ al iredentei transilvane şi creatorul unei poezii locale" — este retardare nejustificată în evidenţa istoriei literare. De fapt, deosebirile după provincii ale reactivităţii la o problematică de interes colectiv sînt explicate prin factori temperamentali constitutivi, ai „rasei", şi apoi abia prin influenţa istorică (punct de vedere mai psihologist decît al lui Ibrăileanu, care făcea deosebiri între moldoveni şi munteni pe considerente sociologice, acordînd prioritate criteriilor social şi istoric), teorie ilustrată prin *Istoria civilizaţiei române moderne.*

Sensibil la ideea determinărilor temperamentale decisive, E. Lovinescu este, inerent, neîncrezător în puterea generalizatoare a psihologiei etnice, constituindu-şi, în schimb, un succedaneu teoretic de tip mecanicist, al însumării energiilor creatoare ale unui popor prin încurajarea indivizilor apţi să se subsumeze unui ideal. Accentul se pune pe aportul particular, pe similaritatea contribuţiilor (de unde şi logica demontării concepţiei anonime asupra folclorului, în favoarea celei a anonimatului creatorilor de folclor), concepţie care venea să se opună romantismului generalizator: „Cu toţii avem, desigur, un ideal naţional şi cultural comun. Nu trebuie însă să ne închipuim că acest ideal ne sileşte la distrugerea individualităţii. Dimpotrivă, trebuie s-o păstrăm şi s-o întărim ca pe cel mai nepreţuit bun. Unitatea culturală a unui neam nu se ridică pe ruina indivizilor sau a grupurilor sociale, consfinţite de istorie, ci se sprijină pe conlucrarea lor. Tot spectrul energiilor naţionale trebuie să se unească armonic, păs-

trîndu-şi fiecare însuşirile originale. Mărirea unei patrii stă în mărirea micilor *patrii*, după cum vigoarea şi originalitatea unei culturi stă în colaborarea distinctivă a tuturor factorilor. Este deci o operă cu desăvîrşire sănătoasă de a trezi de oriunde scînteia de geniu ce zace în trupurile risipite ale neamului nostru"[36]. Excelenţa personalităţii, soluţie de moment istoric, cu scop de a demonstra unitatea naţională pe latura facturii psihice, a dus la celebrarea rolului exponenţial al scriitorului, metodă integrativă dacă nu ar apărea, la Lovinescu, limitată de un context al abstracţiilor („Scriitorii sînt profesioniştii idealului. În ei trebuie să se răsfrîngă toate aspiraţiile unui popor, nelămurite la alţii, limpezi la ei, toate tendinţele obscure sau luminoase din care se făureşte conştiinţa naţională. Un scriitor e un producător de ideal. Aceasta e menirea lui"[37]).

După cum arătam, E. Lovinescu înţelege caracterul specific al artei în cadre largi, sub forma unei stări emotive speciale, deci ca o valoare psihologică în eteronomia produsului artistic, iar nu ca valoare estetică propriu-zisă, fapt care subliniază estetismul de principiu al doctrinei sale despre artă. Evident, stadiul apartenenţelor extraestetice este preliminar creaţiei artistice, indicînd — prin anterioritate — baza materială a inspiraţiei; or, după restructurările incandescente suferite sub imperiul creaţiei, produsul artistic este *calitativ* estetic, în ansamblul structurii sale, şi nu mai permite delimitări de valoare constitutivă în supremaţia organicităţii sale. Escamotînd legitatea esteticului ca liant al organicităţii, E. Lovinescu ajunge să creadă că, prin arta cultă, se depăşeşte conceptul specificului naţional, de sorginte poporanistă şi resuscitat la noi de „curentele reacţionare". Inconsecvenţa alternanţelor de prioritate este simptomatică pentru o estetică lipsită de un suport ideologic ferm.

[36] E. Lovinescu, *Critice*, vol. IV, Buc., Tipografia Gutemberg, 1916, p. 196—197.

[37] E. Lovinescu, *Scriitorii noştri şi războiul*, în op. cit., p. 246.

Observînd, deci, realitatea limitelor de concepţie arătate, am proceda noi înşine la o limitare a interpretării critice şi ne-am conduce după mai vechi opinii constrîngătoare („nu observarea pur «obiectivă» a naturii afective a artei îi dicta criticului nostru cerinţa purificării ei de orice preocupări etice, naţionale sau sociale, ci limitele pur istorice ale poziţiei sale estetice, ataşamentul său mărginit faţă de o formulă artistică ce-şi propune să exploreze doar «fondul muzical al sufletului nostru», stările sufleteşti vagi, neorganizate ale subconştientului, temele pur muzicale ale vieţii afective: dragostea, moartea, aspiraţiile mitice"[38]), dacă am raporta mecanic teoria sa la canoanele unei formule artistice puriste, pe care dealtfel Lovinescu o depăşeşte prin însăşi insistenţele şi nu o dată categoricele teze ale acceptării şi valorizării naţionalului în domeniul artistic. Importanţa reală a contribuţiei lui E. Lovinescu la cristalizarea unei estetici româneşti a specificului naţional, probînd totodată evidenţa unui punct de vedere care încă n-a fost suficient subliniat, nici urmărit în continuitatea progresivă prin care se impune în cultura noastră, o aflăm în chiar una din cele mai caracteristice exprimări lovinesciene a imperativului inerenţei etnicului în constituirea produsului de artă; „Sub diferite note, şi ca material obiectiv şi, cu deosebire, ca psihologie etnică cu note caracteristice, specificul naţional intră şi va intra totdeauna în compoziţia operei de artă; deşi de esenţă adînc umană, chiar simbolismul se poate încorpora în realităţi naţionale; (. . .) fără să mai vorbim de materialul verbal, care conţine rezolvarea

[38] N. Tertulian, *E. Lovinescu sau contradicţiile estetismului*, Buc., E.s.p.l.a., 1959, p. 122—123.

unei bune părţi a problemei naţionalităţii artei: prin însăşi limba sa — nu numai ca depozitară a atîtor rezonanţe ancestrale, ci şi ca forţă de creaţiune nouă — opera de artă îşi afirmă naţionalitatea"[39]. Astfel de accente majore, întărite de un prestigiu covîrşitor, au menirea de a fixa locul istoric al lui Lovinescu în evoluţia esteticii româneşti, dovedindu-se a fi fost un „eminent şi devotat slujitor al literaturii naţionale, ancorat cu toate energiile sufleteşti în actualitate, căutător şi îndrumător pasionat al noilor talente, om de inimă şi de curaj, caracter integru, personalitate, în unele privinţe, exemplară"[40].

[39] *Istoria literaturii contemporane*, vol. I, p. 212.

[40] Dumitru Micu, *O personalitate remarcabilă a culturii româneşti*, în *Scînteia*, nr. 8954, din 31 octombrie 1971.

LUCIAN BLAGA

Originalitatea perspectivei din care Lucian Blaga interpretează conceptul estetic al specificului naţional a fost corelată cu organicitatea sistemului său filozofic şi prea puţin înţeleasă ca unitate distinctă în planul filozofiei culturii. Singularitatea gîndirii esteticianului potenţează amprenta inedită a însăşi concepţiei sale generale. Or, în scrierile de estetică, interferente cu expozeul motivistic al filozofiei culturii, problema specificului naţional constituie o temă majoră, de permanentă preocupare, încît interesul cercetării nu se poate restrînge la referirile tematice imediate, ci trebuie să aibă în vedere tonalitatea generală a lucrărilor sale despre cultură şi artă. Caracterizată printr-o anumită vastitate, opera sa culturologică şi estetică solicită un criteriu intern al apropierii, o pistă consubstanţială a pătrunderii, deoarece în substanţa ei originală se contopeşte enunţul aforistic şi imperativul polemic cu calmul descripţiei impresiilor şi — mai ales — cu insistenţa prospectivă a metaforei. În vasta sa construcţie sintetică, intră cu vigoare anumite note diferenţiale, care disting şi dau identitate profundă valorilor umane cuprinse. Se creează, astfel, un cadru valoric în care, de la un nivel mai larg, se ajunge la adîncirea şi superizarea (pentru a folosi un termen al esteticii informaţionale) etnicului. Sinteza valorică a spiritului etnic, sinteză de fixare memorabilă în zestrea de valori a umanităţii, reliefează varianta stilistică naţională ca poartă monumentală de pătrundere în spiritualitatea universală.

Prin eşafodajul teoretic al etnicităţii creatoare, Lucian Blaga este un legitimator absolut al ideii de specific în artă. El leagă direct şi irevocabil autenticitatea creatorului, izbucnire intempestivă a originalului într-un „organ specializat", de comunitatea naţională căreia îi aparţine. Lucrarea germinativă adîncă are la suprafaţă aspectul comunităţii de destin, dar, prin acest liant de aparenţă fizică, se întrevăd rădăcinile fertile ale protagoniştilor de iniţiative spirituale autentice, scînteind în cultul energiilor naţionale. Brâncuşi e mare — spunea, într-o discuţie, Blaga[1] — „prin participarea artei sale la fondul ancestral, mitic, al neamului său. Schimbul de taine cu strămoşii este singura garanţie de vigoare şi autenticitate". Lucian Blaga a înţeles etnicul ca pe o mare constantă spirituală, antrenată într-o anvergură demonstrativă metafizică, avînd o longevitate coextensivă istoriei însăşi. Etnicul intră, în gîndirea lui Blaga, într-o teorie mai largă a constantelor, într-o viziune cosmică, alături de elemente ale metafizicului, sacrului, artei, magiei, tradiţionalităţii constructive, demonicului; este o etnicitate adîncă, primară şi vizionară.

Aceste constatări, coroborate cu implicarea esteticului într-o viziune de filozofie a culturii, certifică o metodologie a „expansiunii" criteriilor, a unui pluralism unitar, derivînd din intuiţia imprevizibilităţii realului. Multitudinea posibilităţilor de interpretare presupune o varietate de proporţie a atitudinilor gnoseologice. Un rol important îl joacă aici intuiţia sensibilă şi prospecţiunea intelectuală, exerciţiul selectiv al bunului-gust, pipăirea metaforică, delicată, a realului (aşa cum, în drama *Meşterul Manole,* imaginea definitivă a bisericii constructorii ei „o simţeau în văzduh ca o mătase").

[1] v. Ovidiu Cotruş, *Lucian Blaga, în Familia,* nr. 5/1970.

Cum se poate pune în relaţie interdicţia transcendentală, situaţia de mister, cu reliefarea estetică a virtuţilor naţionalului? După cum se ştie, la Blaga, misterul exprimă o formă specială a cunoaşterii, care se bazează pe o bănuită transparenţă, pe intuiţia unei ordini subtile, pe întrevederea luminii difuze a dinamismelor spirituale. Misterul aparţine înţelegerii metalogice, care duce la sesizarea unei ierarhii valorice interioare, la o comunicare adîncă, ontologică şi conspirativă cu armonia existenţei. Numai comuniunea filozofului cu poetul poate facilita dibuirea transsemnificaţiilor prilejuite de „minus-cunoaştere". La acest efort, Lucian Blaga antrenează vaste posibilităţi şi bune intenţii, potenţate de un avînt mistic, liric în esenţă.

S-a făcut observaţia[2] că legătura dintre mister şi naţional exprimă un paralelism de consubstanţialitate; după cum apare la Blaga sub forma unei accepţii de principiu, şi la poporul român misterul „este adînc instalat în transparente alveole ontologice şi se îmbină transfigurator în întreaga masă a realului". Dar prin abstractul convenţional al formulării, interpretarea critică nu a făcut nici un pas înainte. Interesant este, însă, de a arăta că sinteza originală a lui Blaga despre estetica naţionalului „pozitivează" misterul ontologic în ancestralitate şi mit, mărturisite prin distincţii creative observabile, dîndu-i deci statutul unor inexorabile permanenţe.

Vizionarismul său ţine de subtilitatea încadrării în coordonate adînci de spiritualitate. Formula sa lirico-filozofică, ducînd destul de complicat la transparenţă, nu poate fi socotită invariabil agnostică, ci mai degrabă comprehensiv-idolatră. Este o viziune polivalentă, simfonică, mizînd pe o intuiţie a globalului şi pe radiografierea virtualităţilor. Prin aceste

[2] Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească,* Cluj, Colecţia Gînd românesc, 1938, p. 84.

componente ale metodei sale prospective, Lucian Blaga evită explicațiile simpliste, care se opresc la elemente exterioare, de suprafață, în actul teoretic de definire a sufletului etnic.

Umanist al naționalului, Lucian Blaga s-a delimitat net de etnicismul ostentativ sau de folclorismul tradiționalist, de superficialitatea semănătoristă, a colaborat la *Gîndirea* fără a fi gîndirist obedient. „Poetul, năzuind să dea ceva din propria-i personalitate — declara el într-un interviu[3] — fără să vrea, a adus din etnicul caracteristic al fiecărui popor. Acest fenomen se întîmplă în mod fatal. Pentru mine, etnicul este fatalitate, nu este program. Oricît ai căuta să-l ocolești, el se ține după tine, făcînd parte din intimul personalității tale".

La Blaga, creația culturală urmează un mecanism de producere similar metaforei, ambele fiind încercări de a dezvălui taine, de a revela „misterele" în orizontul cărora trăiește omul. Proces metaforic de relevare, cultura este hotărîtă de cadrele și limitele stilului. Prin creația culturală, omul depășește imediatul, întruchipările stilistice îl situează în nonimediat; stilul înseamnă, însă, pe lîngă depășirea imediatului, și o frînă în putința omului de convertire a misterului. Această duplicitate a stilului întreține destinul creator al omului. Pe plan cultural, creația este deci un compromis veșnic călcat și reînnoit între realitatea perfectibilă a actului de cultură și perspectiva absolutului pe care o deschide, o sursă virtuală de tensiune pentru oricare climat cultural. Individul sau colectivitatea etnică se manifestă permanent și omogen ca personalitate prin aflarea unui compromis relativ stabil între „existența umană" și „Marele Anonim". Această variație scăzută, modulație limitată, marcînd o consecventă a manifestării culturale, este deci posibilă în planul realului național, deși speculația metafizică blagiană pare a fi tentată de a o suprima atunci cînd arată că tiparele inteligenței (unitatea, cauzalitatea, multiplicitatea etc.) apar ca structuri senzoriale prin care Marele Anonim izolează cunoașterea de mistere. Dar, interesînd factorii care determină un stil, interesează implicit „consecvențele de structură intimă a unei culturi sau a unor creațiuni spirituale, iar nu aspectele de suprafață ale lor"[4]. Blaga reia aici ideea „stilului cultural", a unității manifestărilor culturale, lansată de Nietzsche în *Considerații inactuale*.

Cultura, ca un act creator complex și definitoriu pentru sufletul unui popor, este înțeleasă de Lucian Blaga, într-o fermă formulare, ca fiind în stare să dea măsura originalității de simțire. „Legătura strînsă nu numai de orientare, dar oarecum de ființă — scria Blaga, în 1960 — între creație și viață, înțeleasă în toată adîncimea ei, a poporului, rămîne învederat cea mai solidă garanție atît pentru continuitatea, cît și pentru noutatea creației"[5]. Pentru esteticianul în discuție, adevărata cultură națională este cea care răsare, ca un stejar cu mii de rădăcini, din sufletul popular, factor de rezistență națională la intemperiile istoriei. Ion Breazu remarca, prin această poziție, teoretizată și ilustrată, marcarea unei noi faze culturale de întoarcere spre izvoarele naționale, prima fiind a generației lui Alecsandri și Kogălniceanu, a doua a lui Eminescu, a treia a lui Iorga, Coșbuc și Sadoveanu, iar a patra — a generației lui Blaga[6].

---

[3] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Buc., E.p.l., 1967, p. 56.

[4] Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, Buc. Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 61.

[5] Lucian Blaga, *Probleme și perspective literare*, în *Isvoade*, Buc., Editura Minerva, 1972, p. 229.

[6] v. Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, vol. II., Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 258.

Este evident că, în creația anonimă arhaică neantrenată într-o circulație prea mare a valorilor estetice, se poate fixa „matricea stilistică" a originalității unei culturi. O posibilă insuficiență estetică a unei astfel de creații înseamnă hibridarea ulterioară a produsului. Dar această „hibridare" ține tocmai de actul elaborării, cînd artistul se manifestă ca personalitate și ca membru al unei colectivități și conferă, astfel, viabilitate estetică produsului artistic. Pe urmele fenomenului originar goethean, Lucian Blaga vede în „matricea stilistică" un inepuizabil izvor de virtualități creatoare naționale, însă nu explică și mecanismul ca atare al producerii în fapt de exemplaritate artistică a acestei virtualități. Deci, Blaga este teoreticianul legăturii profunde, osmotice și originare dintre etnic, artă și cultură, neacceptînd coercitive exterioare care încearcă să soluționeze problema „prin gesturi atît de totalitare și de brutale"[7]. În acest spirit, indică sursa eficienței artistice a inspirației în mitologiile naționale, mitul afirmîndu-se în imediata vecinătate a creației artistice și fiind rezultatul unui act metaforic revelator modelat de categoriile stilistice pe planul imaginației. El însuși a ilustrat — cel mai deplin în literatura română — virtuțiile emoționale și exaltante ale inspirației mitologice, argumentîndu-și prin creație postulatul estetic, astfel încît Ion Pillat s-ar fi putut referi și la opera teoretică blagiană cînd scria: „cheia sentimentului de măreție și de autenticitate ce ne copleșește" cînd îl citim constă în faptul că a dat viață „formelor străvechi, pline de ființa unor mituri pierdute, încărcate și pietrificate de taine, ... într-o atmosferă de început sau de sfîrșit de lume"[8]. Și în poeziile in-

[7] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Trilogia valorilor*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 675.
[8] Ion Pillat, *Lucian Blaga și specificul românesc*, în *Ultima oră*, I (1929), nr. 49, 24 februarie.

spirate de dragostea pentru neam, realitatea sufletească a sentimentului național se încarcă de predominanțe pozitive îndelung verificate, care se opun informului, lipsei de valoare. „Țara — observă un comentator al liricii blagiene — e tărîmul mitic pe care poetul îl supunea în *Lauda somnului* babiloniei mecanice, lărgit și oarecum laicizat. N-au dispărut din el ființele biblice, bisericile, nimburile, dar funcția lor nu mai e cea de odinioară. Sacrul s-a asimilat profanului, și reprezentări altădată cu grea încărcătură simbolică au devenit motive iconografice"[9]. Sub influența sentimentului frenetic și a voluptății dionisiace din concepția lui Nietzsche, Blaga dorește edificarea unei culturi tragice românești, izvorîtă din realități locale, între care și dionisianismul tracilor. În *Zamolxe*, despre aceștia, un personaj spune, la modul simbolic: „El nu trăiește. El se trăiește". Prin temele și motivele creației sale beletristice și împotriva intelectualismului rece al vremii, sedus de ideea neitzscheeană a autodepășirii ritmice a personalității, „d-l Blaga visa o cultură tragică românească alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechi aborigeni ai locurilor noastre"[10].

Constatînd ireductibilitatea culturilor la o normă generativă unică, indiferentă la varietatea determinărilor categoriale adînci, abisale, Lucian Blaga nu ajunge la formularea unui deziderat ierarhizator, care să stabilească un primat cultural. În numele democrației dreptului la coexistență culturală, el arăta: „Primatul unei culturi, care ne-ar obliga să judecăm prin valorile ei toate celelalte culturi, e o iluzie"[11]. Din contră, dreapta intrare în cîmpul axiologic al

[9] Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, Buc., E.p.l., 1967, p. 100.
[10] Tudor Vianu, *Masca timpului*, Arad, Editura librăriei diecezane, 1926, p. 121.
[11] Lucian Blaga, *Echivalența culturilor*, în *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Editura Dacia (col. „Restituiri"), 1973, p. 99.

unei culturi naționale impune debarasarea de prejudecăți, apropierea „cu oarecare feciorie sufletească". Mai mult, în sesizarea și evaluarea accentelor majore ale unei culturi, se conduce după un principiu diacronic, indicînd imposibilitatea importării dimensiunilor culturale majore într-o albie spirituală nepregătită. Geniile, exponenți ai culturii naționale, creînd o cultură majoră, urmează — de fapt — un itinerar spiritual îndelung pregătit. Un apriorism stilistic, matcă a culturii populare, este indispensabil ca bază a unei culturi majore. Deci, Blaga este un evoluționist de tip special: al dinamismelor de profunditate și al ontologizării intuiției populare. Chintesența exemplificativă a deducțiilor noastre teoretice se găsește excelent într-un pasaj din discursul de recepție la Academie: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o subliniază, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice. O cultură majoră nu se stîrnește prin imitarea programatică a culturii minore (...) Apropiindu-se de cultura populară, trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic, interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amîndouă sînt produse de una și aceeași matrice stilistică"[12].

Se argumentează din nou, după cum ușor se poate observa, oroarea de simplism și formalism a filozofului și esteticianului. În acest sens, se înscrie și o altă delimitare: cea a exagerării în considerarea subiectelor sub semnul unei urgențe etniciste, notînd că „fatalmente etnice sînt unele coordonate stilistice, de primă importanță, ale oricărei adevărate opere de artă"[13]. Este implicat aici reproșul estetic la adresa sămănătorului iubitor de „conținuturile dulceag diluate ale istoriei", a manierei convențional idealizante, naturalismului idilic, etnicismului școlăresc, sentimentalismului decorativ.

[12] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, Buc., Monitorul Oficial, Imprimeria națională, 1937, p. 16.
[13] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 676.

Revenind la dinamismul de profunzime, menționat mai sus, vom aminti că și D. Caracostea dă definiția „creativității" în termeni asemănători: „Creativitatea (deci, acele „plăsmuiri", care „sînt stîlpi ai caracterologiei naționale" — n.n.) implică lupta pentru stil, deci aspirația de a dăinui. Din cîte stăvilare s-au înălțat împotriva apelor morții, zăgazul cel mai trainic rămîne arta"[14]. Prin concepția etnicului ca produs al unei profundități categoriale, al determinărilor abisale sinergic și arhitectonic combinate, Lucian Blaga crea cadrul unei osmoze teoretice între individ și spiritualitatea etnică, de la etnic la individ trecîndu-se ca de la un complex numeric mai redus (dar esențial) la un complex numeric mai amplu, individul posedînd, alături de categoriile abisale ce aparțin etnicului, și categorii abisale care îi aparțin numai lui. Pe de altă parte — reiese din teza lui Blaga — nici etnicul nu este o abstracție, ci se definește ca medie a reacției indivizilor. Deci, comunitatea fertilă este cea profundă, înrădăcinată în determinări originare, „prezente în inconștientul colectiv al indivizilor". Este adevărat că, la acest nivel, identificarea creației personale ca aparținătoare zonei culturale a naționalului este scutită de aproximații superficiale și de variabilități aleatorii, însă nu se poate omite faptul că investigația teoretică urmează exclusiv pista stilistică, marcată prin formațiuni abstracte și — în referire la opera vie — încă rigid aplicabile în absența semnalării și a altor determinări (sociale, istorice, psihologice, temperamentale). Prin construcțiile sale culturologice, Lucian Blaga, delimitîndu-se de

[14] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 10.

viziunea mecanică a spațialității din teoriile morfologice, a deschis, însă, o perspectivă nemijlocită spre reliefarea etnității românești, deși singularizată metodologic de armonia sintetică a demersurilor intelectuale și neorganică fenomenului cultural complex, sensibil la componente sociale. În esență, viziunea sa este transistorică și duplicitară: filozofico-lirică.

Desigur, sub această pecete generală, cîteva nuanțe se impun. Interpretarea pe care o dă Blaga culturii, țesută din idei, concepte, definiții și metafore, dînd măsura sensului ei constructiv, izvorît dintr-un elan originar și exercitînd o presiune latentă dar peremptorie, nu se alimentează dintr-o sursă teologică, ci este eminent teleologică, în receptaculul existenței imprimîndu-se voința unui finalism demiurg. În plus, citim, într-un curs universitar ținut la Cluj[15], justificarea motivației sociale a culturii, condiționînd mai accentuat de societate șansa de comunicabilitate a acelei „productivități specifice" a omului. Fapt care îndreptățește stabilirea unei coordonate esențiale a întregului sistem de gîndire blagian în umanismul integral, situarea omului în centrul creației.

Ideea de stil în cultură este prefigurată de Nietzsche și dezvoltată, mai ales în cadrele morfologiei culturii, de Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Spengler ș.a., pe o dimensiune orizontală, cea a formelor, fără suport investigator în zăcămintele inconștientului. La Blaga, structuri ale inconștientului străbat „pînă sub bolțile conștiinței", avînd un efect modelator de plasticitate. Teoria blagiană a stilului definește, prin urmare, un dat fatal, un regim imperativ al operei, autorului, curentului sau culturii întregi, sustras unei demonstrații de logică formală și intuit doar de posesorii unei anume „sensibilități stilistice", caracterizați printr-o dispoziție aparte a simțurilor și prin „virtuți analitice și sintetice ale spiritului".

[15] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Cluj, 1948.

Nu mai reluăm, în explicații detaliate, concepția lui Blaga despre structura generativă a stilului, îndeobște cunoscută și înfățișată în mai toate exegezele care i s-au consacrat. Recapitulăm sinoptic, pentru relațiile la tema care ne preocupă, că, în această viziune, stilul este modelat de acțiunea a cinci factori ai inconștientului (spațiul infinit, spațiul boltă, planul, spațiul labirintic, spațiul mioritic, spațiul alveolar), orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă și timpul-fluviu), accentul axiologic (afirmativ sau negativ), atitudinea anabasică (înaintare în orizont), catabasică (retragere din orizont) și neutră, năzuința formativă (individualul, tipicul, stihialul). Stilul, astfel gîndit, apare consangvin cu însăși valoarea („Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tăinuite, și pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman își dobîndește demnitatea supremă la care poate aspira") și irepresibil ca destinul („Stilul e mediul permanent în care respirăm chiar și atunci cînd nu ne dăm seama"[16]).

Categoria generală a stilului are, în interpretarea esteticianului, o dublă accepție: cadru de manifestare a creativității umane și principiu creator intern al unei culturi. În primul caz, impulsul revelării misterelor a provocat omului o mutație ontologică din starea animalică, încît, completîndu-și spiritul cu o garnitură a formelor stilistice inconștiente, apriorice, accede la creația culturală. Dar aceste tipare abisale, sedimentate numai prin fertilizarea etnicului de către acțiunea istoriei, exercită și frîna „cenzurii transcendente", care păstrează fatalitatea direcțională a unor anumite structuri, reflectînd o ordine universală, protecția unui echilibru vital. Această pîrghie

[16] Lucian Blaga, *Orizont și stil*, p. 7—8.

a ordinii cosmice nu este alceva decît rațiunea imanentă a existenței sau lumii obiectuale, pe care Lucian Blaga o sugerează — cam specios, e adevărat — prin acele segmente de necesitate incluse în orice lucru și pe care le numește „diferențiale divine". Geneza tiparului stilistic în zonele profunde ale inconștientului înseamnă un iraționalism al creației; opera transmite ceva în plus față de materializarea unei intenții — vrea să ne atragă atenția Blaga.

În al doilea caz, stilul exprimă structura și sensul culturii, pecetea originalității ei. Forța stilului este stihială, iar finalizările sale sînt pozitive. Stilul, legat de inconștientul colectiv, este parapsihologic, istoric și metafizic totodată. Stihialitatea stilului este valorizată de Blaga — din păcate! — în dauna intenționalității de comportament creator în cadrele unui stil național. Fatalitatea stilistică exclude inițiativa personală, o disponibilizează pentru alte activități, însă — esteticește gîndind — actul creator nu se poate înfăptui în afara intenției manifeste. Prin acest concept, Lucian Blaga introduce o normativitate în definirea etnicului, cu toate că etnicul nu i-a putut servi de argument în „filozofarea" dogmaticului. Stilul transferă în dogmă un accent din teoria cunoașterii, iar acest accent reflectă simultaneitate ritmică a etnicului. Iată o confluență teoretică originală și temei pentru posibile noi dezvoltări. Mariana Șora observă, aici[17], nu o conformare voită, exterioară spiritului etnic, ci o conformitate interioară la acesta, la arhetipurile de spiritualitate ale unei colectivități etnice (născute prin acțiunea permanentă a categoriilor abisale), care conțin elemente esențiale distincte ale unei anumite colectivități. Din albia acestor determinări de profunzime, esențializat spirituale, reiese o comunitate și o conștiință orga-

[17] v. Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Buc., Edit. Minerva, 1970, p. 196.

nică a etnicității, un postulat estetic al năzuințelor creatoare naționale și nu o conversiune conjuncturală de principii („Etnitatea sa pronunțată, pe care și-o simte ca un destin, apare ca un dat prim și un principiu formativ, izvorît din ceea ce Blaga numește «matcă stilistică», nu ca o aderare la o doctrină constituită, ale cărei tradiții nu mai puteau însemna pentru el decît rituri golite de sens, după cum reiese din mărturisiri cu totul explicite"). Lucian Blaga are o sensibilitate unică, așteptînd înfiorat ca tainele lumii să se reveleze de la sine, sensibilitate care strălumineazǎ sîmburele mitic al fenomenului originar. Spre deosebire de Spengler sau Frobenius, Lucian Blaga se face ecou amplu al unei „voințe metafizice"[18]. Frobenius descoperă „matca stilistică" a unei culturi în peisaj, pe cînd Blaga într-un inconștient „cosmicizat", care are valoarea metafizică a unui „logos larvar".

Cei cinci factori determinanți ai unui stil, amintiți mai sus, alcătuiesc un complex pe care Lucian Blaga îl numește „matrice stilistică", loc de origine a unui stil. În viziunea sa abisală, a esențelor, „creatorul de artă este legat de etnic prin matricea stilistică inconștientă, sau mai precis, prin *unele* categorii abisale modelatoare, care intră constitutiv și în opera de artă"[19]. În raportul distinctiv al diferitelor „matrici stilistice", aparținînd diferitelor popoare, rol activ au doar factorii primari, accentele categorice. De aici rezultă o anumită amprentă specifică obiectului artistic, chiar și cînd subiectul acestuia nu este declarat etnic. Deci, Blaga introduce o relativizare în raportul artă-național, limitîndu-și legăturile indicate la relații de principiu, ca formă intelectuală și artistică optimă unor conținuturi diverse.

[18] v. Mircea Eliade, *Lucian Blaga și sensul culturii*, în *Insula lui Euthanasius*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 190.
[19] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 676—677.

Structura stilistică a creaţiilor unui individ sau ale unei colectivităţi — remarcă Blaga — poartă amprenta complexului determinant al „matricii stilistice". Ea asigură unitatea de viziune a unui popor sau a unei naţii, atunci cînd se manifestă la acest nivel: „matricea stilistică poate fi, cel puţin prin factorii esenţiali, asemănătoare pînă la echivalenţă la mai mulţi indivizi, la un popor întreg, ba chiar la o parte din omenire în aceeaşi epocă. Singură existenţa unei matrici stilistice inconştiente lămureşte un fapt atît de impresionant cum fără nici o îndoială este consecvenţa stilistică a unor creaţiuni"[20]. Dacă nimeni nu se poate dispensa de exerciţiul funcţional al categoriilor abisale, unele categorii abisale — precizează filozoful — au darul de a lega pe creatorul de artă de etnic. Raportul de parţială coincidenţă dintre etnic şi artă e asigurat de eficienţa unor determinante estetice: propriu-zis etnice sînt coordonatele stilistice de primă importanţă ale oricărei adevărate opere de artă. Iată, aici, o teză de mare importanţă, din cîmpul axiologiei estetice, care interpretează valoarea în funcţie de criteriul artistic, din unghiul căruia decurge viabilitatea ulterioară a tuturor componentelor. Efectul creator al „matricii stilistice" îl certifică să vorbească despre un „apriorism al spontaneităţii" umane, în general, dar şi despre un „apriorism românesc" (este şi titlul ultimului capitol din *Spaţiul mioritic*, înţelegînd prin aceasta rostul activ al pecetei stilistice pe care o poartă produsele geniului naţional. În referire la specificul naţional, „matricea stilistică" devine sinonimă cu însăşi chintesenţa tradiţiei noastre, este însăşi marea noastră tradiţie, în evidenţa potenţelor ei creatoare: „Tradiţia noastră e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor"[21]. În esenţă, matricea stilistică este un înţeles generativ al etnicului, un sens de tipicitate al acestuia.

[20] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, p. 144.
[21] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Buc., Fundaţia pentru literatură şi artă, 1944, p. 293.

Pentru Blaga, sursa consideraţiilor stilistice abisale este vatra ancestrală a satului românesc, prototip de spiritualitate constitutivă ca expresie a unor trăiri colective. Teză îndeaproape exemplificată şi argumentată de însăşi beletristica sa. Unul dintre comentatorii săi notează: „Legăturile organice ale creaţiei sale cu pămîntul şi oamenii de la noi, cu creaţia populară, cu lumea fabuloasă, cu mitul şi legenda, cu pulsaţiile etnice prelungite pînă în adîncurile vechii Dacii, cu nostalgia *dorul-dor* dau operei lui Blaga un puternic specific naţional"[22]. În altă parte, citim: „Autorul *Laudei somnului* este pînă astăzi singurul nostru poet care, din oglindirea în istorie a ideii de neam, a extras chipul ideal şi linia statornică a identităţii noastre, fără gînd de metodă şi paradă, şi care, din ortodoxism, de un ritual şi decorativism îngheţat, a scos boarea mistică a poeziei"[23].

În sintagma „foaie verde", Lucian Blaga nu vede numai „cuvinte runice", introductive la cîntec, ci ecou al preistoriei, în dosul cuvintelor sesizează „un verde arhaic de mitologie şi magie a pădurii şi a zeităţilor vegetale"[24], o ritualică invocare a stihiilor vegetale, protectoare şi generatoare ale vieţii.

Tot în legătură cu aspectul naţional al stilisticii blagiene trebuie amintită aderenţa autorului la o perspectivă a istoricităţii, dar — e adevărat — numai la un nivel valoric superior. Distingînd fenomenele de creaţie culturală, producţie civilizatorie, de organizare socială, care au loc în cadrul existenţei de

[22] I. D. Bălan, *Specificul naţional — criteriu de valoare în judecata criticii*, în vol. *Literatura în actualitate*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 56.
[23] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. II, Buc., E. p. l., 1968, p. 86.
[24] Lucian Blaga, *Getica*, în *Saeculum, I* (1943), nr. 4 (iulie-august).

mod doi (de revelare a misterului), le numește „istorice“ pe cele care poartă amprentele unui „stil“, care poartă „stigmate stilistice“[25]. Iată, deci, că în plasma iradiantă a tiparelor adînci, determinînd reacții spirituale omogene și distincte de alt purtător al altor determinări, se combină fertil componente de mari orizonturi: influențe sociale, istorice, conștiința activă a protoistoriei, efectele catalizatoare de influență, reperele simțirii populare. Se mai poate vorbi de simplificarea metafizică a concepției blagiene despre stil?

Spațiul mioritic este o aplicare a concepției sale asupra culturii și stilului la realitatea culturii românești, sub forma unei viziuni filozofice cu o articulație interioară încă necunoscută în cultura română. Scopul acestui exercițiu explicativ era determinarea elementelor de specific național, prin intermediul unui instrument teoretic special pregătit pentru această demonstrație.

La nivelul „orizontului spațial“, caracteristic pentru spiritualitatea noastră, în deosebire de altele, este spațiul ondulat, sentimentul plaiului, succesiunea infinită deal-vale, „prezentă în ritmul suitor al doinei“, constituind una din „categoriile abisale ale sufletului românesc“. Dar, spre deosebire de morfologismul culturii, atent la corespondențe de suprafață, la Blaga, specificul național apare întemeiat pe o solidaritate profundă cu peisajul interior. Așa se explică percepția acută a destinului, trăit ca o alternanță de suișuri și coborîșuri, ca o înaintare într-o „patrie siderală“, unde se succed ritmic „dealurile încrederii“. Deci, sînt specifice, din acest punct de vedere, pasiunea organică pentru pitoresc și atitudinea rațională: „Să ascultăm — cu aceeași intenție de a tălmăci în cuvinte un orizont spiritual — o doină de

[25] Lucian Blaga, *Fenomenul istoric*, în *Saeculum*, II (1944), nr. 1 (ianuarie-februarie).

a noastră. După ce ne-am obișnuit puțin cu chiromanția ascunselor falduri, nu ne e greu să ghicim deschizîndu-se și în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e plaiul. Plaiul: adică un plan înalt, deschis pe o coamă verde de munte, scurs molcom în vale. O doină cîntată nu sentimental-orășenește de artiste în costume confecționate și nici de țiganul de la mahala dedat arabescurilor inutile, ci de o țărancă sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cîntecului și cu glasul expresie a sîngelui, ce zeci de ani a urcat munții și a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale“[26]. Se precizează înțelesul spațiului ca factor sufletesc creator, în perspectiva noologiei abisale, „adică într-o perspectivă în care inconștientul este văzut nu ca un simplu «diferențial, de conștiință», ci ca o realitate foarte complexă, ca o realitate care ține oarecum de ordinul magmelor“. Orizontul spațial al inconștientului este persistent și identic printr-o structură fundamentală, cea a unui cadru invariabil al spiritului nostru inconștient. Deci, „orizontul spațial al inconștientului e (. . .) o realitate psiho-spirituală mai adîncă și mai eficace decît ar putea să fie vreodată un simplu sentiment“, putînd astfel explica unitatea națională a culturii. Aici Blaga apelează din nou la virtuțile constitutive ale istoriei: „Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele lui adîncimi și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci cînd am încercat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă“[27].

Lucian Blaga depășește evident simbolistica morfologică a peisajului, căutînd să descifreze, din a-

[26] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 161.
[27] Ibidem, p. 167.

cească perspectivă, articulațiile unui suflet aflat în permanență înnoitoare de accente și încercînd stări sufletești complementare. „Țara" este, în această viziune, o entitate cu rădăcinile împinse în miraculos, care coincide cu unitatea ritmică a spațiului mioritic. De la această etapă a judecății, se desprinde o concluzie importantă: comuniunea vitală a poporului cu un anumit peisaj, istoricește constituită și exprimată strălucit în arta și cultura națională, face imposibilă dezrădăcinarea, desnaționalizarea. Solidaritatea cu spațiul strămoșesc, reverberat în ritmi sufletești unici, este o componentă de bază a însăși conștiinței naționale. În terminologie blagiană, se arată: „Sufletul românesc, acasă la el, numai pe plai are un mers care-i aparține și-l diferențiază"[28].

Forța aceasta osmotică apare cristalizată în conceptul „echivalentului-simbolic" aflat în „sufletul paideumatic" și înscris în specia permanenței. „Românul — notează Blaga — viețuiește sufletește într-un anumit fel de spațiu (pe plai — n.n.) chiar și atunci cînd poate de sute de ani trăiește realmente pe bărăgane, pe șesuri". În „echivalentul sufletesc al unui peisaj" intră un factor ireductibil, spontan, creator al mitului etnic autohton.

D. Micu observă îndreptățit[29] că nu se poate susține prioritatea orizontului spațial inconștient față de spațiul real în care trăiesc anumite popoare. La această observație generală se cer făcute două amendamente particularizate. Lucian Blaga derivă orizontul spațial inconștient din spațiul real, pe plan cronologic, și-l situează valoric în față pe planul germinației culturale. Apoi, nici spațiul real de existență nu poate fi criteriu prim, ci justificarea social-istorică a unei ordini preferențiale colective, con-

[28] Lucian Blaga, *Simboluri spațiale*, în *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Ed. Dacia (col. „Restituiri"), 1973, p. 152.
[29] D. Micu, *Estetica lui Blaga*, Buc., Editura Științifică, 1970, p. 54.

dițiile concret-obiective ale devenirii popoarelor și națiunilor. În substanța gîndirii blagiene, factorii principali trebuie completați și nuanțați cu o serie de factori secundari — amintiți de estetician — sub rezerva imprevizibilității asamblării lor, avînd deci vaste disponibilități de caracterizare etnică, de interpretare comprehensivă a diferite cazuri supuse observației.

Un alt factor stilistic național, în concepția lui Blaga, este „sofianicul", în același timp o determinantă a ortodoxiei, care stabilește raportul omului cu transcendența, pe baza „transcendentului care coboară". Deci, sofianică este orice creație care exprimă mișcarea de sus în jos a transcendenței (ex: „nunta", cosmosul care coboară, din *Miorița)*. Sub specia sacralizării sofianice se accentuează organicitatea contopirii cu natura, „casele și bisericile" intrînd într-un ciclu cosmic armonios; mitologia românească metaforizează elementul creștin („grîu cristoforic", „cerul megieș" etc.). Determinanta sofianică din concepția filozofică a lui Blaga despre cultură și artă dă o coloratură gîndiristă esteticii specificului național. Inițiativa este sustrasă omului, „transcendentul care coboară" revelîndu-se din proprie inițiativă, omul și lumea devenind vas al acestei transcendențe. S-a făcut, dealtfel, observația că sofianicul rămîne totuși mai mult o expresie stilistică, cu pecete asupra afirmărilor umane în varii domenii, ceea ce înseamnă un început de laicizare a conceptului[30].

Este de regretat că raportările teoriilor sale la specificul național al artei românești nu sînt consecutive și dezvoltate, despre orizontul temporal românesc notînd doar că a înregistrat un „boicot al istoriei" prin retragerea din istorie în vremuri de restriște. În formulările referențiale amintite se mai adaugă, în

[30] Dumitru Isac, *Conceptul de specific național la Blaga*, în *Tribuna* nr. 21/1967, 25 mai.

scrierile sale, o „năzuință formativă" spre geometrism, măsură și întreg, dominată de o stihialitate „organic atenuată", adăugînd tuturor determinantelor o pronunțată discreție, o „avansare legănată" care conexează „timpul-havuz", „timpul-cascadă" și „timpul-fluviu", aspirația spre transcendență și toleranța realității în accentul axiologic. Aceste concluzii teoretic-metaforice rămîn, în bună parte, la nivelul speculației abstracte, seducătoare, însă puțin utilizabile. Sugestia lor este interesantă, dar puțin eficientă, nefiind constituită într-un instrument operativ, aplicat cu devoțiune investigațiilor. Nu credem că *Spațiul mioritic* n-ar fi decît o exemplificare a tezelor din *Orizont și stil;* or, Blaga n-a întreprins o aplicare consecventă și amănunțită a tezelor, încît definirea estetică a naționalului nu se încheagă într-o sinteză analitică și explicativă.

Este adevărat că, pentru a ajunge la concluziile sale, Lucian Blaga n-a făcut o sociologie aplicată la realitățile satului românesc (ceea ce îi reproșa H. H. Stahl), nici la studiul faptelor luate ca eșantioane reprezentative. El era un filozof-poet. Argumentele și le găsea în interioritatea comportamentului simpatetic față de mitologiile ethosului românesc. De aceea, credea că tradiția noastră, „cochilia" duhului misterios natural permite doar formulări metaforice sau metafizice; tradiția națională se confundă cu potențialele stilistice creatoare, „magnifice ca în prima zi". Față de autorul colectiv al mitologiilor naționale, poporul, Lucian Blaga, a nutrit un respect încărcat cu admirație, nedisimulat, direct, agresiv atunci cînd spirite înguste sau împrejurări conjuncturale îl contestau (amintim, aici, filipica scrisă în 1959[31], împotriva lui Emil Cioran, surprins în poziția unei derute interioare contestatoare a nobleței poporului român). Conștient și convins de zăcămintele de sim-

[31] Lucian Blaga, *Farsa originalității,* în *Izvoade.*

țire depozitate printr-o îndelungată experiență de viață în straturile poporului, Lucian Blaga a intuit o posibilitate de raportare la străfundurile mentalității românești, clădind el însuși ceea ce imagina nostalgic pentru un vizionar al spiritului: „un sistem de gîndire, o viziune a lumii în duhul eresului popular"[32].

Din estetica „spațiului mioritic", Lucian Blaga — fapt remarcat și de alți comentatori — cu toate imperfecțiunile de construcție teoretică, înalță discuția despre specificul național la un nivel filozofic încă neatins, în cultura noastră, alegîndu-și un drum tentant dar temerar, imprevizibil și original: detectarea stilului cultural în inconștientul colectiv. Specificul își contemplă, astfel, propriile origini.

*

* *

În antrenarea teoretică pe care o presupun vastele elaborări ale spiritului, se țes o serie de elemente ale unui crez, chiar dacă nu intră în eșalonul prim al silogisticii demonstrative. Dar acestea contribuie nu numai cu un adaos de coloratură la conturarea crezului general, ci, convocate tematic, îl exprimă. Acesta este cazul abordării specificului românesc sub aspect de caracterizare și sub un impuls liric participativ, creînd — în scrierile blagiene — o substanță interstițială pentru nucleele tematice, care sînt intens lămuritoare, deși puțin semnalate în studii critice. Se aduc în discuție și se încearcă lămurirea a o serie de aspecte naționale, mai apropiate de pulsul activant al realităților naționale, care conturează un profil specific.

Lui Blaga, „românismul" i se revelează ca un patrimoniu stilistic, ansamblu conturat de latențe și

[32] Lucian Blaga, *Isus—Pămîntul,* în *Izvoade,* p. 217.

realizări. Virtuțile creatoare distincte sînt cele pe care le specifică în demonstrația *Spațiului mioritic*. Deci, este vorba de o efigie în abstract a „românismului", distilată din sugestii cultural-folclorice, dar detașate de rostul dialectic al sintezelor consecutive pe care le-au întreprins diversele formațiuni istorice. A considera istoria numai ca o determinare a elementelor constitutive primare este puțin. Astfel înțelegînd-o, Blaga o elucidează din cîmpul de interes, ceea ce înseamnă că regretul nostru privește hotărît optica imobilistă asupra fenomenului românesc. Altădată, tot în referire la aspecte specific naționale, anistorismul este însă de natură procedurală, atunci cînd simbolizează etalonul satului românesc într-un univers cu linii de forță distincte, suspendînd intenționat determinantele fluctuante, pentru cîștigarea unei acuități teoretice metafizice, de maximă sugestie. Vatră originară și unitară, ținutul românesc adăpostește pretutindeni „sate care amintesc ca structură sufletească «satul-idee». «Satul-idee» este satul care se socotește prin sine însuși «centrul lumii» și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit"[33].

Blaga remarcă un stadiu specific, originar al esteticului ca dimensiune sufletească pregnantă pentru poporul român: „Dragostea de pitoresc și de ornament are, în viața țărănească sau ciobănească românească, o întîietate atît de precumpănitoare asupra economicului, încît o vedem activă și manifestă chiar și acolo unde omul e absorbit ca o simplă tristă unealtă într-un sistem de exploatare impus zilnic de duhul întîrziat al vremii"[34]. Este vorba de un estetism funciar, difuz impregnat în toate manifestările istoriei. În consens cu delimitarea caracterului dublu

[33] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, Buc., Monitorul oficial, Imprimeria națională, 1937, p. 9.
[34] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 252—253.

al culturii naționale, Blaga vede în această proeminență a frumosului cotidian un simptom al stilului de viață minor (departajarea este, în general, livrescă și artificială), dar și o dovadă reconfortantă despre un stil de viață de o incomparabilă distincție. Satele românești „cresc din peisaj", prelungind natura în zone de miracol și poveste. Concluzia constituie o reconfirmare a statorniciei firești într-un orizont al creației (puritatea reacției estetice spontane nu este un simptom incipient al acesteia?) și a resurselor naționale de originalitate: „Un popor așa de evident orientat spre pitoresc e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clișee și în serie". Cînd pitorescul intră în zona înțelepciunii populare, ia înfățișarea „sfătoșeniei" (mărturie stă, dealtfel, întreaga zestre paremiologică românească), întrupînd o istețime clădită pe imagini și pe pitorescul naturii. Deci, subliniind o caracteristică a specificului național românesc, Blaga concluzionează: „Există o orientare spre pitoresc care echivalează cu o determinantă stilistică, inconștientă, organică, constitutivă. Această orientare poate să invadeze în sens creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale și culturale. Determinanta poate fi și un puternic organ de asimilare a unor influențe străine. Ea figurează ca atare, de pildă, în matricea stilistică a poporului românesc".

În premisele sale de constituire filozofică a culturii, Lucian Blaga include, atunci cînd se referă la definirea spiritualității românești, două aspecte care intră în definiția materialist-istorică a națiunii: comunitatea de teritoriu (privind atît mediul geografic, cît și unele trăsături social-umane pe care le dobîndește națiunea în urma conviețuirii îndelungate în același cadru) și fizionomia spirituală comună (reflectată de particularitățile culturii, determinate de anumite trăsături psihice exprimate în stări spirituale de natură afectivă, morală, etice etc.). Acțiunea aces-

tora din urmă la consolidarea estetică a specificului național se manifestă, spre deosebire de alte popoare, în sporul de vibrație existent în arta populară românească, în uimitoarea intuiție a sensului artei, în cadrul căreia „înflorește un mănunchi de imponderabile". În consecință, existența activă, pe plan estetic, a specificului național devine un criteriu fundamental de raportare. Blaga are meritul de a fi stabilit axiomatic acest principiu al creativității, spunînd: „Tot ce gîndește și creează un român trebuie să poarte amprenta specificului românesc. Indiferent de unde vor fi luați eroii, subiectele, unde se petrece acțiunea. Prin însuși faptul că o operă de literatură este produsă din capul unui român, e specific românească. E greșit să considerăm că ar fi românesc numai ceea ce se petrece de exemplu la țară, cum au înțeles sămănătoriștii. Nu interesează, în problema acestora, forma, coloratura, elementele exterioare. E un fel special de a vedea lucrurile. Interesează spiritualitatea"[35].

Apelînd la suportul spiritualității în definirea specificului național, Blaga avea în vedere, după cum am mai arătat, multitudinea influențelor și a determinărilor modelatoare pe care acesta le asimilează, constituindu-se. Astfel văzînd lucrurile, teoria blagiană își află un rost de împlinire a fondului etnic pe o pistă încă neatacată în cultura noastră și de propagare în filozofia și cultura universală. Intervine aici și un aspect de sincronism cultural. În consecință, etnicismul lui Blaga trebuie interpretat și sub aspectul componentelor diferențiale pe care le primește — diferențiere personală, cu semn de unicitate (psihologie creatoare demiurgică, demonică), și încadrarea sincronă în modernitate, ținînd de esența culturală a vremii.

---

[35] Apud. Pavel Bellu, *Blaga în marea trecere*, Buc., Edit. Eminescu, 1970, p. 25.

Lucian Blaga a fost preocupat și de stabilirea coordonatelor etnogenetice ale poporului român, între-prinzînd o caracterizare neexclusivistă, relevînd componente culturale sub o justificare psihosocială originară. Exaltării francofile postbelice îi opune un raționalism comprehensiv cu sorginte într-o motivație istorică: „În spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem însă și un bogat fond latent, arată Blaga, trac și slav, care se desprinde uneori din corola necunoscutului, răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e adeseori sfîrtecată de furtuna care fulgeră molcom în adîncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin"[36]. Este, desigur, aici, o formulă teoretică de echilibru, prin care autorul lui *Zamolxe* introduce, în atmosfera culturală a vremii, o bază de armonizare a spiritualității moderne cu intenția *Gîndirii* de a valorifica pe plan cultural fondul sufletesc autohton.

Comunitatea etnică îi apare gînditorului ca un principiu social stabil, cea mai firească pentru români, originar stabilită (identificînd națiunea cu ideea de neam), convingere metaforizată în mitul „țării": țara s-a născut la începuturi sacre, „descălecatul" este o Geneză, îndeplinită de strămoșii mitici, după reguli cosmice, „țara" trebuie deci să dăinuie cît dăinuie și lumea: „Din perspectiva totalitaristă și eternalistă a omului mitic, încălcarea drepturilor țării e o profanare a legilor Lumii, un complot al forțelor întunericului și haosului, o devastare apocaliptică" (ideea unei formațiuni politice care să nu coincidă cu „țara", eterogenă, moților lui Iancu, în drama blagiană, li se pare o naivitate).

Un singur aspect dorim să mai notăm la această idee. Afirmînd înrădăcinarea în etnic, autohtonismul

---

[36] Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gîndirea*, I (1921), nr. 10.

ca deziderat general, Lucian Blaga a fost considerat de unii ca simpatizant și ferment al naționalismului retrograd. Dar chiar filozoful însuși judecă sever și cu dispreț „pseudomiturile ticluite": al sîngelui, și superiorității ariene, al conducătorului predestinat. Autohtonismul său este constructiv și harnic, nu agresiv și laș. Interpretînd specificul național printr-o metodă umană și profundă, Lucian Blaga împărtășește disprețul autenticității intelectuale față de rasism, ironizînd, în *Ferestre colorate*, teoriile lui H. S. Chamberlain, iar — în altă parte[37] — ridiculizînd pretențiile de ierarhizare a raselor. În fapt, esteticianul Blaga demistifică specificul național în artă față de deformările suferite sub presiuni naționaliste și rasiale. Într-o cultură traversată de spirit raționalist, cum este cea românească, sub influența catalitică a unei toleranțe specifice, perspectiva universalității concură la însăși aflarea rosturilor sufletului național. Această convingere este încrustată în întreaga gîndire filozofică românească, constitutivă patrimoniului reflexivității naționale.

Corelația cu planul universalității sale, la Blaga, tratată sub accent prospectiv, dintr-o perspectivă fructuoasă. „Originalitatea unui popor — scrie esteticianul — nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci în modul cum asimilează motivele de largă circulație"[38]. Dar și aici, instrunarea perspicacității vizează un nivel solemn, cel al adîncurilor revelante. I se pare concludentă acea asimilare care se preocupă de motive intangibile, înconjurate de „aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție". Această „sacrală" intangibilitate, generatoare de sancțiuni, asigură caracterul revelatoriu al asimilării, spiritul etnic

[37] Lucian Blaga, *Despre rasă și stil*, în *Gîndirea*, nr. 2/1932.
[38] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 241.

adoptînd motivul universal prin modificări și amplificări. Astfel de asimilări de motive sînt — în credința lui Blaga — mult mai elocvente decît asimilările curente, care nu privesc cultura biblică sau motivele dogmatice.

Dincolo de un anume rigorism lexical, se poate remarca subtilitatea observației că asimilarea motivelor nu poate urma linia înfeudării extaziate, ci se exercită în funcție de ritmul etnic interior, conform unei dinamice spirituale specifice. În ceea ce ne privește, procesul asimilării s-a produs mai organic, fără o prea insistentă sistematizare prealabilă. În schimb, apare mai adînc procesul de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice. Bazat pe un joc anume al imaginației, procesul asimilării se revarsă imediat în circulația orală și nu caută dezvoltări doctrinare. La noi, varietatea asimilării este — scrie Blaga — un adaus de „visătoare cumpătare și o mare discreție" la spontaneitatea originară.

Bogăția artistică a folclorului îl autorizează pe Blaga să confere un loc privilegiat artei populare românești în sintezele de filozofie a culturii. Potențialul artistic național, apt de conversație cu universalitatea, este dezvăluit ca originalitate a aptitudinii populare pentru cultură, individualizat prin anumite caracteristici: decența nostalgică a dorului, spontaneitate și cumpătare visătoare, echilibru și bun-gust artistic, năzuință stilizatoare etc. În teoria specificului național, esteticianul nu face din determinantele conceptului motive izolatorii față de alte popoare, ci uneori chiar subliniază la multe dintre ele caracterul mai general; ferindu-se cu prudență de termeni categorici, Blaga accentuează trăsăturile artistice ale specificului spiritual național, declarîndu-le — în același timp — pe cele aparținînd altor popoare.

Același spirit de largă înțelegere și distributiv la mai multe centre de interes acționează și în teoria

fructificării influențelor din sfera artei și culturii universale, a căror viabilitate este determinată de rezonanța creativă națională. În producerea acestui fenomen, atît de important pentru oricare cultură națională, trebuie să acționeze un complex de condiții favorizante: „Fără o adîncire stăruitoare în mișcările și frămîntările sociale ale timpului, fără de o pătrundere în tăinuitele instincte ale neamului, fără de făurirea unor vederi largi despre viață și natură, fără de cunoașterea altora a culturii din vremea noastră și vremurile trecute, față de care ne afirmăm și ne cristalizăm propriul spirit etnic cultural — cum își închipuiesc artiștii noștri să dea lumii o operă de artă în care să concretizeze toate pornirile conștiente și inconștiente ale unui om? Operele de artă pe care le așteptăm trebuie să fie expresia unor personalități care își au conștiința cristalizată într-o hotărîtă concepție despre ființa și rostul existenței, personalități bogate în viață lăuntrică, în întrebări, în rînduieli, în avînturi și gînduri“[39].

Este exprimată aici excelența inspirată a operei de artă, punînd în relație fructuoasă datele sociotemperamentale ale individului creator cu armonizarea influențelor și idealurilor universale cu care se află pus în contact.

Lucian Blaga deosebește două feluri de influențe: catalitice și nivelatoare, accentul valoric căzînd — desigur — pe cele dintîi, celelalte fiind doar simple adaptări, imitații, prelucrări, compromițînd ideea de originalitate. Distincția trebuie interpretată ca un accent estetic, fiind vorba de stimularea unui impuls creator. Eficiența distincției blagiene stă în deosebirea stabilită între influența nivelatoare a modelelor și influența catalitică, pe care Blaga, însă, o limitea-

[39] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Buc., Editura Cartea Românească, 1920, p. 72—73.

ză numai la raporturile dintre cultura română și cea germană. Influența catalitică, stimulatoare pentru cristalizarea propriilor noastre virtualități creatoare, este un rezultat al corelației național-universal. O corectură la alegerea exemplificărilor aduce Athanase Joja[40], care socotește că Blaga comite o eroare atunci cînd separă și consideră că influența germană asupra culturii române este „catalitică“, în sensul că a incitat la aflarea fondului propriu românesc, spre deosebire de cea franceză, numai „modelatoare“, impunînd un model clasic și raționalist. Ținînd cont de îndelungata, bogata și fructuoasa influență asupra culturii române, se poate ușor aprecia această influență ca fiind pur „catalitică“, stimulînd, la noi, precizarea și conștientizarea unor aspirații venind din fondul primordial, cum sînt: simțul clarității, luciditatea, sentimentul echilibrului, măsura, realismul.

Sedus de fondul esenței noastre naționale, Lucian Blaga a ilustrat — în același timp — o sensibilitate universală de tip monumental, un temperament laborios la modul arhitectonic și orientat în expresiile tuturor marilor culturi. El abordează problema specificului național — ca estetician — desfoliindu-i înțelesurile primare, categoriile intarsii din sufletul autohton originar, tiparele arhaice de sensibilitate, reacțiile spontane diferențiate; iar ca poet — adîncindu-i „misterul“, printr-o operă de artă autentică. Contribuția sa estetică este importantă și originală, cu toate limitele arătate; în dreapta judecată a aportului său doctrinar, trebuie reflectat și asupra singularității perspectivei pe care s-a decis să o prospecteze. Asumarea conștientă a riscurilor începutului atestă totdeauna temeinicia convingerii. Poate,

[40] Athanase Joja, *Profilul spiritual al poporului român*, în *Steaua*, nr. 9/1965.

de aici, şi exagerările întîlnite, sau — dacă ne referim la cele metaforice — nu trebuie să-l uităm pe poet. Este adevărat: izolaţionism stilistic, anistorism, invocarea transcendentalităţii, imobilism categorial. Dar intenţia unei fixităţi de adînc era un procedeu pentru definirea nucleului specific, iar vastitatea construcţiei sfărîmă prin sine îngrădiri pripite. Lucian Blaga a avut o viziune luminoasă a vieţii satului românesc, dar nu la modul decorativ, etnografic, ci de o lumină lăuntrică, asemeni unei sărbători a sufletului. În adevăr, *numirea* sufletului naţional este, la Blaga, unică şi copleşitoare. Antrenată într-o avergură culturală de largi spaţii, demonstraţia esteticianului se desfăşoară la altitudinea filozofiei culturii şi în sensul propagării în universal a originalităţii spiritului românesc.

TUDOR VIANU

Cîştigurile realizate de estetica românească se supun, la Tudor Vianu, unei viziuni comprehensive şi se alătură clarificator învăţămintelor exemplare desprinse din evoluţia culturii şi artei universale. În aceste cadre, de un rigorism demonstrativ, problema specificului naţional este interpretată mai ales sub aspectul justificării cauzale convergente, ca realitate spirituală categorială, şi sub cel al aptitudinii sale de transport semnificativ spre universalitate. Ca orice temă de studiu abordată de gînditor, şi cea a specificului naţional este diligent relevată ca parte a unui întreg, ca etapă a unei evoluţii în gîndire, distincţie care reflectă ideea lui Tudor Vianu despre epoca modernă în artă, care se caracterizează prin autonomizarea valorilor. Aceasta înseamnă prospecţiune intensivă în lăuntrul fiecărei specialităţi, fără exagerări puriste, condamnate de estetician prin denaturarea pe care o introduce în înţelegera unităţii adînci a spiritului.

Conştiinţa valorii generative a unităţii structurale a spiritului este o mărturie a concepţiei sale asupra umanismului. Idealul clasic al personalităţii unitare înseamnă identitate a personalităţii atît în cadrul operei, cît şi în relaţia acesteia cu biografia autorului, care în cazul clasicilor, dovedeşte exemplaritatea autenticităţii. Valorilor perene sînt într-un permanent dialog cu exigenţele prezentului, aducînd o ordine ideală în devenirea istoriei curente. Programul intelectual al eficienţei aprofundării clasice a literaturii române este un derivat al concepţiei clasicismului ca ameliorativ social. Tudor Vianu a adus în

estetica românească ideea funcției permanente și generale a activismului în cadrele culturii naționale. Susținînd dinamica perfectibilității prestației spirituale, Tudor Vianu a evoluat firesc la prioritatea criteriului materialist-dialectic, imaginînd programatic o „istorie a literaturii române în spiritul marxism-leninismului"[1].

Concepția lui Tudor Vianu despre specificul național în artă este determinată de ecuația fundamentală a gîndirii sale estetice, conform căreia arta este o formă a muncii, un caz de transformare a materiei. Acest act de prelucrare valorică, sub pecetea năzuinței spre deplinătate, închegare, perfecțiune, are ca rezultat atingerea maximei expresivități umane, sub sugestiile modelatoare ale vremii, ale tropismului național tradițional în materie de artă, ale întregii sfere a culturii contemporane. Într-o confesiune de idei, esteticianul remarca specificul ca finalitate valorică superlativă, cuprinzătoare: „afirmam eu însumi idealul originalității naționale (...) mai mult ca o țintă a muncii culturale"[2]. Conceptul este antrenat într-o convingere culturală activistă, semnificînd o umanizare continuă, o întregire a naturii, prin năzuință îndelung exersată spre ideal („Popoarele cu un trecut lung, cu o întinsă și bogată activitate, sînt și acelea care dobîndesc o fizionomie precisă în concertul celorlalte popoare, își cîștigă originalitatea lor"). Concepția activistă spulberă teoria imobilismului introspectiv și certifică definirea calității umane prin produsele sale excelente, acelea prin care omul poate dobîndi o conștiință de originalitate, în calitatea sa individuală și națională. Ideile de măsură și de totalitate se corelează într-o viziune lipsită de rigidități, în conformitate cu idealul umanist propus. Faptele de expresie artistică, arată Vianu, concentrează, pe o constantă valorică inductivă, energiile întregului univers moral: „Așează amănuntul în ansamblul lui, cuvîntul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naționale și comparate, înțelegînd-o pe aceasta ca un rezultat al întregii activități spirituale a omenirii"[3].

Continuitatea valorică imprimă expresiei artistice autonomie tipologică. Aspirația la individualitate expresivă este veche, exprimînd o năzuință firească de subliniere a valorilor prin contur. Acest proces se accentuează odată cu centralizarea și densitatea socială, ceea ce înseamnă că „națiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice"[4], concomitent cu aspirația de formare a imaginii omului universal, în care umanitatea să se recunoască sub semnul splendorii. Contribuția constitutivă a spiritualității naționale, observa în raționament Tudor Vianu, scutește arta de efemeritate, de vremelnicie, de degradare, care, deci, „poate fi ocolită în ce privește arta popoarelor istorice, adică aceea însumată în tradițiile naționale"[5].

Convingerea umanistă, accentul axiologic, perspectiva istorică, autonomia și corelarea funcțională a noțiunilor, prospecțiunea procedurală raționalistă conlucrează la concepția profesorului Vianu despre specificul național în artă. Asamblarea acestor referințe complementare autorizează abordarea în sistem total a obiectului de studiu, de la detalierea fenomenologică la sinteza ontologică.

Referitor la teoria specificului național artistic, prima etapă logică a raționamentului intrinsec este cea

[1] *Cuvîntul acad. Tudor Vianu la 60 de ani de la nașterea lui G. Călinescu*, în *Scriitori români*, vol. III, Buc., Editura Minerva, 1970, p. 305.

[2] Tudor Vianu, *Idei trăite*, în *Jurnal*, ed. a II-a, Buc., Ed. Eminescu, 1970, p. 340.

[3] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Buc., Ed. did. și pedagogică, 1965, p. 27.

[4] Tudor Vianu, *Estetica*, Buc., E.p.l, 1968, p. 178.

[5] Tudor Vianu, *Arta și frumosul*, Buc., Societatea română de filozofie, 1931, p. 16.

a complexului cauzelor justificative, de natură obiectivă și subiectivă. Determinismul de ansamblu din gîndirea lui Vianu, vădit și în vigoarea acumulării perspectivelor, indică, prin limitare, cadrul de spiritualitate în care opera, artistul, „fiind un om al timpului său“, întrebuințează „elementele pe care i le furnizează națiunea căreia aparține“, adică „un anumit material, materialul propriu al lucrărilor sale artistice viitoare“[6]. În cadrul mai larg, specificul național este numit ca o condiție materială a culturii, fiind „evident că printre condițiile materiale ale culturii trebuie să trecem dacă nu rasa, atunci naționalitatea“[7]. Specificul național determină în sfera culturii o aură distinctă, printr-o forță generativă de profunditate, deoarece „cine vorbește de specificul național al unei culturi afirmă că într-un plan mai adînc decît fenomenele culturale aparente, există o realitate ascunsă, latentă, care alcătuiește sufletul poporului sau specificul național și care determină fenomenele de la suprafață“[8]. Tudor Vianu observă aici realitatea unor determinări subtile, sesizabilă în forme preferențiale, depășind net o caracterologie morfologică mecanicistă. El configurează prin specific același ideal activist, care reflectă selectiv acumulări istorice determinante și îndeamnă la o muncă rațională, solicitarea specificului fiind oricînd un principiu al progresului spiritual.

Premisa culturologică a specificului național în artă, pentru Vianu, constă în admiterea individualității fiecărei culturi în care „facultățile generale ale omenirii s-au specializat“, deoarece „orice cultură

[6] Tudor Vianu, *Curs de estetică. Problemele filozofice ale esteticii*, Universitatea București, 1944—1945, p. 282.
[7] Tudor Vianu, *Filozofia culturii*, Buc., 1944, p. 149.
[8] Tudor Vianu, *Curs de sociologie. Puncte de vedere în sociologia contemporană*, Universitatea București, 1932—1933, p. 445; apud Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Buc., Ed. Științifică, 1968, p. 112.

aspiră către un sistem propriu de valori“ și „are dorințele ei adînci și satisfacțiile ei incomparabile“[9]. Realitatea axiologică a originalității naționale se bazează pe constante verificate în istorie și în viața colectivității, încît apelul „la trecut sau la popor“ configurează „o realitate consistentă, încercată de ani“, fapt care explică și din acest punct de vedere corelația naționalului cu universalul. În consens cu învățămintele filozofiei culturii, Tudor Vianu arată că arta exprimă în valori specifice o anumită atitudine a omului în fața lumii, generală și unitară într-o cultură omogenă.

În viziunea sa axiologică, perspectiva națională specifică în artă se autorizează ca o pregnanță în operă a actualității. De aceea, fenomenele de evaziune, în orice fel s-ar manifesta, perturbă înseși rosturile adînci ale artei, iar conspirația negării momentului trăit atestă o calitate dubioasă a inspirației. Evaziunea nu trebuie confundată cu inspirația din alte epoci, ci înseamnă, în esență, abdicarea de la ideatica proprie a actualității. Arta actualității, în acest sens, trezește un ecou mai viu, deoarece în ea „citește omul ceva din propriul lui tainic destin. Aici vine el să se lămurească asupra forțelor morale care îl conduc și să se edifice asupra scopului vieții sale“[10]. Noutatea de moment nu înseamnă totdeauna și element integrant al culturii actuale; menținerea prestigiului se reclamă de la o perspectivă a valorilor și înseamnă perpetuitatea motivului.

Arta ca memorie a grupului social este întemeiată pe logica stereotipiilor de reacție afectivă a unui grup social stabil, vădită în tradiții și stînd sub semnul continuității iterate. „Virtutea artei culte — observa Tudor Vianu — de a promova conștiința gru-

[9] Tudor Vianu, *Spiritul nou în estetică*, în *Fragmente moderne*, Buc., Editura Meridiane, 1972, p. 32.
[10] Tudor Vianu, *Arta și frumosul*, p. 14.

pului social este o împrejurare care se repetă, oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau națiune"[11]. Solidaritatea resimțită este întreținută de cultul tradițiilor comune, „printre care tradițiile artistice nu sînt cele mai puțin însemnate". Noțiunile esențiale ale configurației specifice sînt surprinse, în estetica lui Tudor Vianu, în corelații fructuoase între originalitate, sensul istoriei, reprezentativ, tradiții, solidaritate de idealuri, latențe ale limbii, sugestiile folclorului. Acestora, autorul *Esteticii* le acordă o suveranitate de tip clasic, adoptînd o atitudine contemplativă în fața panoramei valorilor artei, privite sub *speciae aeternitatis*, olimpian, cu interes constant pentru tot ceea ce este expresie a umanității, a complexității personalității umane, în care se reliefează determinări deosebite. Ca un exemplu pentru exercițiul acestei viziuni, interpretarea *Scriitorilor români* constituie tot atîtea porți către înțelegerea global-socială a istoriei literaturii, viața reală, semnificativă a literelor românești.

Dar profesorul de estetică nuanțează elementele constitutive ale specificului național artistic cu o componentă de subtilitate și prospețime, înțeleasă ca „o categorie a culturii noastre", anume „poezia lirică în toată dezvoltarea ei modernă, adică acea formă a expresiei naționale care-și extrage adevărul ei din însăși intimitatea și spontaneitatea care o caracterizează"[12]. Autorul recurge la categoria lirismului ca la un instrument delicat, dar sigur, de definire a artei naționale, ca ecou al unei estetici romantice („vocea popoarelor"). Specificul românesc al lirismului i se relevă sub formă duală: Eminescu — „geniu profund și tulburător" și Alecsandri — „spirit luminos și echilibrat", primul de nuanță romantică ger-

[11] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 180.

[12] Tudor Vianu, *Lirismul românesc și psihologia popoarelor*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 17, nr. 3, 1968.

mană, celălalt — spirit latin, solar și clasic („în succesiunea acestor doi mari strămoși apare toată bogăția de forme a lirismului nostru mai nou, al cărui studiu ar avea de cîștigat dacă ar fi privit în raport cu acest dualism inițial"). Însăși modernitatea culturii noastre, expresie istorică necesară, depășind cadrele tradiționale (stilul oriental), constituie o nouă lume de sensuri, în care „lirismul românesc mai nou, plin de atîta vigoare și varietate în evocarea lumii văzute și pipăite", devine „obiectul unei atenții încîntate". Și picătura a dat măsura evoluției de conștiință, sub semnul unei „vocații plastice eliberate de lunga constrîngere a trecutului" (Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu), fiind astfel „o cale către cunoașterea mai apropiată a felului românesc de a fi".

Tudor Vianu include în amprenta caracterului național în literatură un ansamblu de condiționări cu largă acțiune: tipologia românească, sentimentul naturii, caracter popular, militant și social, simțul pentru echilibru, clasicism realist, înclinare spre ironie și frumos[13]. Esteticianul își face din această problemă un scrupul de conștiință, așa că le reia și le subliniază prin demonstrația explicării[14]. Limba este prima și cea mai de seamă creație culturală a poporului român, folclorul dă măsura originalității populare a literaturii noastre, rapiditatea dezvoltării formelor de spiritualitate se împletește cu aptitudinile de participare la fizionomia generală a culturii timpului, există un sentiment nealterat de participare la viața întreagă a naturii, simțul observației face eficientă artistic supunere la obiect. Exersînd pedagogia concluziilor, profesorul Vianu postulează sinonimia în-

[13] v. Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în *Studii de literatură română*. Buc., Ed. did. și pedagogică, 1965.

[14] spre exemplu, în *Originalitatea contribuției culturale a românilor*.

tre pregnanța acestor trăsături distinctive și categoria estetică a originalității, estimînd și contribuția catalizatoare a talentului artistic, a ingeniozității personale de interpretare a acestor sugestii generoase. Din punctul creator al îmbelșugării operei originale din elanurile acestor tipare definitorii, procesul care se stabilește între creator și creație prin intermediul operei este el însuși condiționat de modulațiile introduse de determinismul epocii și al locului. Teoreticianul realității ca sens de forțe, care a fost Vianu, a situat la baza omogenizării autohtone a fenomenului literar larga sa condiționare socială, pe baza căreia se clădesc însușirile deosebitoare, active pe plan estetic, determinînd categorii exprese ale sensibilității („orice operă literară fiind expresia unei stări generale a societății, a unei tendințe și a unei clase sociale, urmează de aici că operele literare pot fi grupate laolaltă după fundamentul social care le-a generat")[15], fenomen care face posibilă lucrarea de istorie literară națională, deci studiul genezei literaturii.

Certificînd realitatea istorică și valorică a specificului național în artă, Tudor Vianu s-a ocupat cu o atenție deosebită de efectul consecutiv exercitării inspirate a acestei forțe de creație, anume evidența originalității artistice și raportul acesteia cu tradiția națională. În spiritul esteticii umaniste și al perfectibilității umane conținute în exemplaritatea idealurilor artistice, Tudor Vianu întemeiază filozofia operei de artă pe organicitatea acesteia cu tradiția, depozitară de învățături prețioase, conform silințelor omenești către armonia suverană a frumosului; de aceea, marele pedagog al artei îndemna, cu înțeleaptă adîncime: „Să plecăm urechea la marile învățăminte ale trecutului și să înțelegem mersul nostru pe drumurile viitorului, semnificația permanentă a frumosului"[16], care simbolizează viitoarea deplinătate universală a perfecțiunii omenirii. Înțelegînd nevoia de expresie a popoarelor prin mijlocirea mitologiilor, care exprimă o spiritualitate orientată poetic, observă perpetuarea acestui temei colectiv în însăși păstrarea specificității poeziei, fiindcă „numai revenirea la materia miturilor și la starea de spirit care le susține poate asigura poziție, pe viitor".

[15] *Cuvîntul acad. T. Vianu la 60 de ani de la nașterea lui G. Călinescu*, p. 296.

De aceea, concilierea tradiției la actul autentic de creație este infailibilă. „Cînd îmi aștern gîndurile pe foaie albă de hîrtie — scrie marele cărturar — mă privesc peste umăr Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi, Alecsandri și Eminescu". Ideea de osmoză cu trecutul disciplinei esteticii în cultura românească este practic ilustrată de însuși exemplul esteticianului, care a închinat substanțiale studii de valorizare istorică, în perimetrul originalității aportului național, prestigios configurat, lui Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, Lucian Blaga, Mihai Ralea, G. Călinescu (din valoarea confruntărilor critice, avînd ideea să repună în drepturile ei legitime ideea de sistem).

O valoare formativă a tradiției artistice autohtone este întemeierea pe substratul inepuizabil al originalității populare, ale cărei virtuți inspiră acte artistice partizane la desăvîrșire — idee esențială în conceptul de specific, formulat de Tudor Vianu. Tradiția folclorică este coextensivă și oglindește istoria poporului, păstrînd adînci resurse formative. Nu întîmplător, la Eminescu observă că „îi măsori profunzimile originare" în același timp cu „trecutul adînc al țării"[17].

[16] Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, Buc., Editura Enciclopedică română, 1971, p. 89.
[17] Tudor Vianu, *Țara*, în *Jurnal*, p. 310.

O expresie superlativă a acestei mişcări de creaţie este opera lui Creangă: „desprins din lungul şir al talentelor populare care au creat, în timp de veacuri, folclorul ţării, făcîndu-ne să înţelegem prin temperamentul lui felul de a fi al acestor binecuvîntaţi creatori ai trecutului, el nu s-a desprins din rîndurile lor pentru a-i anula, ci pentru a-i încununa". Exerciţiul ancestral al năzuinţei spre frumos a creat o tradiţie naţională a perfecţiunii şi originalităţii artistice, fapt iarăşi remarcat în legătură cu marele povestitor: „sute de ani de mînuire a expresiei artistice au dus, în cele din urmă, la putinţa folosirii ei celei mai riguroase"[18]. Tot astfel, întărind teza prin puterea exemplului, distincţia sculpturii brâncuşiene este legată de exerciţiul expresiv îndelungat al tehnicilor populare, subliniind că în firea acestui fiu al poporului trăiesc îndepărtatele tradiţii şi virtuţi ale unui lung şir de meşteri ţărani. Convingerea sa despre latenţele de autenticitate şi originalitate ale artei populare, aşa cum apare expusă în tratatul de estetică, constituie o trimitere fermă la capacitatea deosebită de încorporare a semnificaţiilor specifice, prin faptul că „întovărăşeşte evenimentele periodice ale vieţii naţionale, punctează ritmul ei şi în genere înlănţuieşte pe agentul lor cu întreaga fiinţă a naţiunii, întărind şi sporind în el conştiinţa de unitate a grupului social"[19]. Prin exerciţiul îndelungat al sedimentării sensurilor experienţei naţionale largi, aportul decisiv al tradiţiei la disponibilitatea selectivă a valorilor naţionale îi relevă esteticianului sensul dinamic pe care îl conţine. Efectul specific integrativ pe care îl conservă vine în contradicţie de principiu cu tradiţionalismul şi cu decoratismul localist, ceea ce-l îndreptăţea pe Tudor Vianu să-i socotească forţa configurativă ca una dintre marile categorii ale spiritualităţii. Tradiţia naţională şi continuitatea dezvoltării culturii se manifesta prin exerciţiul conţinutului ideal al categoriilor profunde ale spiritualităţii, avînd un sens deosebitor, deoarece „continuitatea naţională este la noi mai mult internă decît externă, mai mult un lanţ de suflete decît o transmisie de lucruri"[20]. Dinamismul tradiţiei, nu o dată subliniat, păstrează în disponibilitate artistică specificul naţional prin solicitarea aptitudinilor conţinute de libertate şi inovaţie. Deci, concluzia raţionamentului întemeiat al lui Vianu arată că rămîn „acele opere sau manifestări specific naţionale care, cu toată scurgerea timpului, îşi păstrează vie actualitatea, iar în cuprinsul tradiţiei vor ajunge să fie integrate prin intermediul instituţiilor şi acele elemente care corespund noilor exigenţe sociale în cultură şi artă"[21].

Acest exerciţiu al tradiţiei artistice determină şi formaţiunile de originalitate ale stilului naţional, care se impune spontan, din germinaţie adîncă. Vianu este aproape de morfologism cînd socoteşte posibilă extinderea stilului artistic la toate produsele culturii naţionale, dar nu este utopic dacă avem în vedere convingerea sa asupra forţei de iradiere generală a specificului naţional. În filozofia stilului, îndreptăţeşte definirea stilului prin originalitatea manifestată ca unitate, sub expresia unei voinţe, ca „unitate de structuri artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură"[22]. Aceleaşi nivele tipologice pot genera manierism cînd „se produce disocierea şi dezacordul între originali-

[18] Tudor Vianu, *Ion Creangă*, în op. cit., p. 242.
[19] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 203.

[20] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, p. 485.
[21] Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Buc., Editura Ştiinţifică, 1968, p. 119.
[22] Tudor Vianu, *Estetica*, ediţia a II-a, Buc., Fundaţia pentru literatură şi artă, 1968, p. 185.

tatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îl înglobează".

Prin urmare, Tudor Vianu, dușman al iluzionării și al oricăror forme de imobilism, își dă acordul său argumentat la susținerea influențelor fructuoase, a căror tipică integrare constituie elocvența tradiției. Iată un verdict categoric: „O natură umană cu totul brută, care să nu fi suferit influența unei educații și nici unei tradiții, care să nu fi fost în nici un grad prelucrată, științele moderne ale spiritului refuză să recunoască"[23]. Din contră, implicarea în specific înseamnă putința realei identități („legătura oricărui om cu locul nașterii sale este forma trăită a legăturii cu patria sa. Fiecare dintre brazii Carpaților crește pe cîte un metru de pămînt. Nu există alt mijloc de a comunica cu patria intimă decît legîndu-te de un loc precis al ei".)

Tudor Vianu susține teza organicistă a lui Herder, conform căreia viața socială trebuie să se dezvolte armonios în condițiile sale locale. Organicismul social se împletește cu aportul concepției activiste, menită să pună în evidență creația artistică națională rodnică, paralel cu afirmarea umană. În acest sens, spre exemplu, pe Odobescu îl prețuiește, ca și pe Bălcescu, în special pentru aspirația de a moderniza societatea românească a vremii, pentru patriotismul ardent, dovedit prin „o mare iubire pentru tot ce a fost curat, drept și frumos în trecutul țării și o încredere nezguduită în viitorul ei", atitudine patriotică de o mare „înălțime și puritate", pentru faptul că „elanul său național și social devenea astfel temelia operei sale de cercetător în atîtea domenii ale științei", pentru „observarea iubitoare a poporului"[24].

[23] Tudor Vianu, *Istorism și raționalism*, Buc., 1938., p. 8.
[24] Tudor Vianu, *Alexandru Odobescu*, Buc., E.s.p.l.a. 1960, p. 161.

Corelațiile fundamentale, stabilite de Vianu în complexul semnificațiilor estetice ale specificului național, pun pe un plan axiologic superior deschiderea spre universalitate, înțeleasă ca o permanență valorică, în sensul imanenței universalului în situațiile artistice superlative ale specificului. Aflat în consecuția organică a marilor prospectări estetice din cultura noastră, Tudor Vianu pune accentul potrivit pe elocvența funcționalității estetice în circulația universală a artei autohtone. Ideea universalității artistice, în formularea sa, este în măsură să demonstreze bazele umaniste și naționaliste ale întregii sale doctrine estetice, deoarece încărcătura de mesaj care se asimilează circulației internaționale este implicit un cod semnificativ, atît pentru autor, cît și pentru sfera mentalității artistice naționale în care acesta s-a format. De aceea, idealurile majore transmise prin cristalizările artei sînt în simultaneitate funcțională cu idealitatea artei, ca unitate expresivă construită pe un principiu intern. În sucesiunea morfologică a unui sistem estetic raționalist, aspectul de universalitate a artei naționale autentice își află, la Tudor Vianu, o demonstrație riguroasă, reclamată de la coerența funcțională a principiilor directoare, poate cea mai autorizată și sigură demonstrație din istoria esteticii românești.

Concomitența specificului și a specificității artistice în operele de artă autentice, reprezentative este pusă în ecuație cu atingerea sensurilor universale, care deschid perspectiva spre viața supremă a spiritului. Universalitatea este, astfel, interpretată ca valoare estetică originară a spiritului. Tudor Vianu imprimă o mai mare siguranță metodologică axiologică universalității decît o făcuse Maiorescu. Profesorul întemeiază prospectiv condiția literaturii universale pe siguranța afirmării și perpetuității valorilor artistice, încît se activează o solicitare valorică avînd un rol autoformativ pentru însăși unitatea intensivă

a universalității. În acest sens, fiindcă „există un mare suflet european", există și o realitate referențială („Cerurile țărei noastre s-au lărgit într-atîta că strălucirea lui devine o nevoie"), întreținînd sensuri superlative corespondente ireductibilității specifice, o „tendință către marea cultură: realizarea locală a sufletului european"[25]. Imanența estetică a specificului național se verifică și din perspectiva universalității; profesorul Vianu procedează, în consecință, la delimitarea „artiștilor diletanți" de artiștii „pur și simplu", a căror autenticitate și originalitate se propun universității ca celebrări ale particularismului creator. În creațiile în care se autorizează „perspectiva de totalitate a lumii și a vieții", „imaginile particulare ale artei sînt întotdeauna susținute de un sens universal al lucrurilor"[26].

Ca și Maiorescu, dar la alți parametri, Tudor Vianu exercită un spirit critic cultural întemeiat pe o concepție filozofică stabilă, înțelegînd literatura relațional, ca o celulă funcțională distinctă în organismul culturii naționale. Emblema criticii sale este viziunea integrativă, aplicînd principiul inductiv la înțelegerea afirmării naționale a scriitorilor talentați și la penetrația literaturii naționale în cea universală. Realitatea universalității culturii și artei noastre era alta pentru Vianu decît pentru Maiorescu: prin scriitori ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Goga Arghezi, Bacovia, Ion Barbu, esteticieni ca Maiorescu, Dragomirescu, Ibrăileanu, filozofi ca Hasdeu, Al. Philippide, Ov. Densusianu, muzicieni ca Enescu, artiști plastici ca Grigorescu, Luchian, Pallady, Brâncuși etc., arta noastră participa la ierarhia absolută a valorilor. Înseși evaluările operate de Vianu reflectau conștiința concomitenței naționale și universale a valorilor autentice. Eminescu este interpretat prin competența artistică a romantismului. Creangă este definit prin trimitere la marea artă bizantină. De aici decurge și o atitudine justițiară privind universalitatea reală a unor valori cu penetrație retardată în memoria lumii. Ingeniozitatea moralist-alegorică a lui Anton Pann poate asigura un destin al viitorului: *Povestea vorbei* sau *O șezătoare la țară* pot fi considerate sinonime autohtone pentru *Decameronul, Till Eulenspiegel, Simplicius Simplicisismus,* deoarece merită să li se recunoască „asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin atîtea însușiri eminente"[27]. Condiția penetrației succesuale este în funcție tocmai de rezistența filonului ireductibil, esteticianul reamintind că, „dacă Anton Pann va ajunge să fie cunoscut și prețuit de oamenii altor țări, nimeni nu-l va înțelege totuși mai bine ca noi". Tot astfel se ilustrează și prin Arghezi o traiectorie semnificativă, printr-o operă al cărei mesaj „nu este numai național, mai ales în producția mai nouă a poetului, capabilă să indice omenirii întregi căile creației și ale păcii"[28]. Homo universalis, ideal de perfecțiune este, pentru Tudor Vianu, o splendoare absolută a particularităților locale, specifice fiecărui popor. O meditație, încărcată cu propriile-i amintiri, îi relevă din nou esteticianului adevărul imanenței valorice a universalului în cazul artei autentic naționale. „Întocmai ca toți marii artiști ai lumii — meditează profesorul — Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realităților locale este adîncă și răscolitoare și focul

[25] Tudor Vianu, *Cugetările d-lui Lucian Blaga,* în *Scriitori români,* vol. III, p. 329.
[26] Tudor Vianu, *Filozofie și poezie,* p. 15.

[27] Tudor Vianu, *Anton Pann,* în *Scriitori români,* vol. I, p. 29.
[28] Tudor Vianu, *Tudor Arghezi la 80 de ani,* în *Scriitori români,* vol. III, p. 497.

simţirii lui trezeşte pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care a trăit"[29].

Determinismul specificului deschis universalităţii asigură continuitatea de substanţă a unui climat axiologic selectiv, alimentat din rezultate ale practicii social-istorice a omenirii. Valorizarea critică, din această perspectivă estetică, beneficiază de demonstraţia corelaţională. Un exemplu strălucit dă iarăşi Tudor Vianu, prin *Arghezi, poet al omului*, proiectînd varianta artistică autohtonă a motivului pe spaţiile largi ale literaturii universale. Din acest unghi, al facilitării difuziunii valorilor artistice printr-o metodologie optimă, înţelegem şi acordul pe care şi-l dă operaţiei filozofice merituoase a lui Nietzsche, de a fi conceput culturile ca nişte individualităţi, între care se întreţine firesc dinamica raporturilor valorice stimulative[30]. Esteticeşte, ideea nu este departe de „fenomenul tipic" (Spengler) al unei culturi, „sufletul" acesteia, suma posibilităţilor ei interne, existent, înainte de a fi căpătat o formă, ca fond difuz şi virtual.

Necesitatea comparativismului, ca o competiţie numai cu învingători, bazat pe realitatea artistică cea mai fructuoasă şi semnificativă, decurge şi din raportul metodologic dintre istorie şi teorie literară. Prin baza de trecut a actualităţii, istoria internă a literaturii stă alături de istoria ei externă. Contribuţia marcantă a istoriei externe la geneza produsului artistic oferă criticii ansamblul relaţiilor cauzale, estimarea regimului modelator general, fiind evident că nu există monade închise în graniţe naţionale, fără comunicare cu alte literaturi. Menţinerea unei teme în circulaţia internaţională (ex.: tema faustică) dă un anume relief operelor reprezentative, punîndu-le mai avantajos în lumină originalitatea şi semnificaţia, întărind totodată conştiinţa unităţii în varietate a culturii. Circulaţia universală este a temelor, ideilor, procedeelor şi formelor literare, în serii aparţinînd mai multor literaturi. „Istoria literaturii universale — observa Tudor Vianu — operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naţionale şi se pune în serviciul explorării, caracterizării şi aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă"[31]. Marile curente literare au avut, de asemenea, o circulaţie universală, însă tot pe temeiul specific conţinut (paralelismul tematic, fals comparativism, neexplicînd influenţe reale). Absorbirea temei meditaţiei la ruine „dobîndeşte la poeţii români semnificaţie proprie, acordată cu spiritul timpului şi locului în care scriau", adică jale faţă de împilările prezentului şi mîndria vredniciei străbune. Se observă şi de aici că în raportul estetic dintre naţional şi universal, rolul determinant revine primului element, care defineşte originalitatea artistică, geniul artiştilor răsfrînt în împrejurări tipice.

Conştiinţa implicării specificului naţional în valorile universale a orientat atenţia lui Tudor Vianu către valorizarea rădăcinilor autohtone ale marilor creatori, ca bază explicativă stabilă: folclorul, tradiţia artistică, istoria ţării, natura la Eminescu; umanismul mesajului poetic, fecunditatea fanteziei, aspiraţiile populare spre libertate şi progres la Arghezi; poetica naturii, vorbirea populară şi arhaică, umanismul istoriei la Sadoveanu etc. Argumentul tradiţional al specificului oferă baza înţelegerii unei unităţi spirituale de fond a evoluţiei popoarelor şi a perspectivei de convergenţă a marilor idealuri („Cercetătorii relaţiilor dintre diferitele literaturi naţionale vor găsi folositoare, în stadiul operelor trecutului,

---

[29] Tudor Vianu, *Reverie în expoziţia lui Luchian*, în *Fragmente moderne*, p. 200.

[30] cf. Tudor Vianu, *Dualismul artei*, Buc., 1925, p. 26.

[31] Tudor Vianu, *Literatura universală şi literatura naţională*, Buc., E.s.p.l.a., 1956, p. 286.

dovada legăturilor dintre popoarele lor într-un anumit moment al istoriei, ca şi mărturia drumului lor comun spre viitor"[32]). De aceea, universalitatea i se relevă esteticianului şi ca o răspundere morală, ca o năzuinţă organică asumării de responsabilitate pentru destinul uman. Tudor Vianu este adept al formelor mai înalte ale spiritului social, exprimînd logica difuziunii idealurilor, care sînt „interesele naţionale, ca o unitate constantă, acele ale veacului care ne poartă către ţinte numai de puţini întrezărite şi ale întregii culturi omeneşti"[33].

În sinteză, vom sublinia valoarea superioară a raţionamentelor lui Tudor Vianu, întărite prin reducerea la esenţe şi asamblarea judicioasă a argumentelor. Prin aceasta, autoritatea tonului său s-a dovedit unică, iar stringenţa demonstraţiei, de o mare clasă a pedagogiei. Rămîn invariabil referenţiale clarificări definitive, care ar putea alcătui un cod aforistic al specificului naţional în artă. Iată, la tema universalităţii, cîtă forţă clarificantă şi simplitate inatacabilă în astfel de formulări: „literatura universală nu este suma literaturilor naţionale", ea „reţine din enormul material de fapte ale literaturilor naţionale numai pe acelea care, în calitate de emiţători, de transmiţători sau de receptori de influenţă, au jucat un rol în constituirea curentelor universale de literatură"; ne apar ca opere reprezentînd o valoare universală acelea care, „reprezentînd cu mare forţă şi claritate timpul şi locul lor, au izbutit să-şi prelungească însemnătatea dincolo de acestea şi, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se menţină în conştiinţa de cultură a oamenilor de azi"[34].

---

[32] Tudor Vianu, *Madàch şi Eminescu*, în *Eminescu*, Iaşi, Edit. Junimea, 1974, p. 311

[33] Tudor Vianu, *Generaţie şi creaţie*, p. 22

[34] Tudor Vianu, *Literatura universală şi literatura naţională*, p. 282.

Ca şi toţi marii noştri esteticieni, Tudor Vianu a subliniat necesitatea de a întemeia dinamica specificului pe realizarea internă a condiţiilor frumosului artistic, aducînd o contribuţie de autoritate raţionalistă la studiul capodoperelor. Prin exemplaritatea teoretică a studiului selectiv al valorilor, în spiritul umanismului modern, care orchestrează aportul stilurilor naţionale în structuri universale, Tudor Vianu a dat, la noi, cea mai autorizată viziune asupra universalităţii spiritului. Universalitatea, este, deci, efect estetic rezultat din simultaneitatea de sens între pecetea concret-istorică şi valenţele spirituale general-umane, reprezentarea efectivă a caracterului universal al valorii artistice, relaţia de perenitate a semnificaţiilor specificului naţional. Predominanţa umanistă a acestei perspective este un corespondent estetic al politicii de înţelegere între popoare şi consolidare a păcii.

Ansamblul preocupărilor pentru artă ale lui G. Călinescu se leagă esențial de întreaga dezvoltare a gîndirii estetice românești, în sensul raportării de adîncime, izvorîtă din conștiința realității istorice a unei baze sistematice, constituită în patrimoniu referențial. Acest beneficiu de ulterioritate ca moment i-a permis exercitarea contaminantă a temperamentului său original și disociativ pe un plan de suprastructură mobilă, degajată, în care libertatea spiritului s-a angajat polivalent, simfonic, sclipitor. Prospectarea succesivă ia forma sensibilității spontane la accente întrezărite într-un cîmp de acțiune ale cărui detalii le stăpînește din recluziunea studioasă. Ideile sale proliferează dintr-o forță intelectuală de puterea a doua, într-un geometrism imprevizibil, dar netulburător al legilor de bază. Acestora le relevă efecte noi, traiectorii dinamice complexe, valori originale, aptitudini explicative uneori derutante, înțelesuri nesupărate de conformitatea intelectului. În succesiunea doctrinelor românești de estetică, G. Călinescu și-a intuit temperamental locul rezervat, acela de a construi pe o bază patrimonială consolidată prin contribuții fundamentale în disciplina esteticii, în sensul său propriu — al sugestiilor conexate. Libertatea de spirit, stimulată de rezistența teoretică a cîștigurilor anterioare, i-a oferit avantajul personalității tutelare, fără complexe față de informația străină, din orice sursă ar veni, și fără precauția diformității înțelesurilor. Mijlocul dilatării cu subtext, spre noi tangențe, s-a transformat în metoda paradoxului prospectiv. Dar dantelăria sclipirilor inteligente este subtilă nu numai ca formă personală de rapoarte la o ascendență autohtonă ilustră, ci și ca decantare a categoriilor și sensurilor estetice importante într-un registru de mișcare pilduitoare a ideilor. Faptul că s-a simțit degajat de o demonstrație imediată și totală i-a întărit puterea libertății de convingere și efectul seductiv al imprevizibilității ideilor. Acest aspect socotim că trebuie bine înțeles, deoarece Călinescu derutează nu o dată prin neglijarea unei migăloase combinații de logică a implicării termenilor în succesiuni. Chiar noțiunile sînt așezate pe o anume contradicție lăuntrică, prin care nu urmărește altceva decît să le releve viabilitatea. Nu o dată referințele sînt aparent contradictorii, nuanțările introduse nu se leagă în chipul cel mai firesc, particularismul tinde la autonomie. Spuneam că aceste laturi de originalitate temperamentală trebuie avute în vedere, deoarece, departe de a-i altera fondul gîndirii, i-l analizează, dar nu demonstrativ. El preferă de multe ori perifraza, sinonimia metaforică, impersonalitatea, pentru a transmite meditații profunde. De aceea, concepția sa estetică asupra specificului național se cere interpretată contextual, prin repere tematice neexclusive, ci armonizate cu o anumită mișcare de idei prin care el înțelege fenomenul artistic autohton.

Textul său explicit, de referință sintetică la această problemă, este capitolul final al *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, intitulat chiar *Specificul național*. Decisiv, numește aici condiția permanenței genetice a specificului național în artă, sinonim estetic al înseși existenței poporului: „Specificul nu e un dat care se capătă cu vremea, ca să se poată afirma că abia sîntem «pe cale de determinare», el e un cadru congenital. Și fiindcă nu se capătă, nici nu se pierde. Oricîte sforțări de înstrăinare ar face arhitectul român, prin toate prefacerile

orașul românesc se va releva ochiului perspicace egal cu el însuși (...) Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic"[1]. Ideea implicării necontenite și implacabile în specific se coroborează, aici, cu cea a originalității sprijinite pe factorul etnic. Etnicitatea creatoare este înțeleasă ca voință de comportament definitoriu resimțit ca necesar: „Specificul fiind un element structural, nu se capătă prin conformarea la o ținută canonică". Prin izvorul acestor contribuții, însăși *„Istoria literaturii române* nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală". În privința axiologiei aplicate a specificului încorporat, pe fondul unei observații judicioase (specificul ca factor constitutiv stabil), introduce însă și o compartimentare etnicistă, situînd exemplele pe zone de degradeuri treptate de la acel nucleu constitutiv, justificînd „o specificitate totală și alta parțială" nu pe valoarea artistică a operelor, pe caracterul lor de a fi sau nu reprezentative, ci pe detectarea biografică a unor adiacențe alogene. În această idee, criticul descoperă „nota specifică primordială" la Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga, pe cînd alții (Alecsandri, Odobescu) ar reprezenta doar latura noastră meridională, modelată de influențe grecești, iar Bolintineanu, Caragiale, Macedonski trimit la familia tracogetică, reamintind o structură antic balcanică. Ilustrarea este artisticește neconcludentă și înțelegerea specificului național nu este o adeverință estetică.

Dar alte prospecte și interesante opinii asupra rolului estetic al specificului vin să pună în lumină favorabilă concepția sa, care trebuie privită în integralitate, așa cum emană organic de la o personalitate umanistă, renascentistă și proteică. Îl interesează, prin excelență, realitatea faptului literar și mai puțin premisele programatice. Discutînd sămănătorismul, nu face caz de unele declarații extreme, deviatoare, ci observă întemeierea literară pe tradiția națională, ca un nou mesianism artistic (Iosif, Goga, Iorga, Sadoveanu, Gîrleanu ș.a.); la poporanism, pecetea unificatoare a teoriei specificului național (Ibrăileanu, Hogaș, Pătrășcanu, Jean Bart ș.a.). În cuvîntul de deschidere la apariția *Tribunei poporului* (nr. 1, 15 septembrie 1944), scria confesiv și responsabil, încrezător în noile semne care se arată: „Vrem să trezim în toți mîndria de a reprezenta o unitate plană, poporul, să-i învățăm satisfacțiile vieții active și pline de gînduri, civilizația înaltă, confortul, monumentalul și frumosul, înfrățirea și libertatea, comandamentele patriei".

Concepția sa asupra contribuției la patrimoniul artistic specific național se sprijină pe o înțelegere funcțională a tradiției și se clarifică indubitabil cu anii de viață ai experienței sale socialiste. Esteticianul nu poate fi insensibil la dinamica obiectivă a spiritului, la dialectica înnoirii. Tradiția nu i se relevă ca imobilism constrîngător, ci ca o mișcare de idealuri convergentă și ordonată, determinată de mersul general al istoriei. Dacă, într-un anumit fel, tradiția „e mai durabilă în folclor decît în literatura cultă", însă, „în ciuda persistenței unor scheme tematice, contemporaneizarea își urmează cursul inexorabil"[2]. Într-un imaginar dialog spumos, cu verva optimistă a cronicilor sale, G. Călinescu dovedește accepția umanistă a patriotismului prin responsabilitatea perspectivei, deoarece „potrivit nu e acela care privește doar spre trecut, ci omul care, respectînd trecutul,

[1] G. Călinescu, *Specificul național,* în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 885.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* în *Literatura nouă,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1972, p. 232.

înlesnește creșterea viitorului"[3]. Din perspectiva organicității cu viitorul, limitările se dovedesc imediat compromițătoare, regionalismul fiind „o formă de șovinism" — înțelegînd prin regionalism aspectul conservator, imperfect, exagerat, limitat al tradiției. Ca toți marii noștri esteticieni, Călinescu observă deficitul de autenticitate în inspirația supusă conformismului popular, manierismului folcloric. În unul din multele exemple luate în sprijin pentru *Estetica basmului*, observă o „nuntă moldav-sămănătoristă", ca „la noi, la Moldova lui Ștefan"[44]. Călinescu a discreditat estetic (mai ales în paginile *Jurnalului literar)* directivările naționaliste, perturbatoare ale înțelesului de globalitate a vieții, precum ortodoxismul. Un poet genial este mai specific național decît un poet mărunt care ar „reda Dunărea așa cum curge ea". Etnosul programat i se arată a fi tot atît de diminutivant din punct de vedere artistic ca și umanitarismul vag, roz, pacifist și superficial. În numele autenticității, deplînge idealismul rural la Duiliu Zamfirescu, visător la orînduielile boerimii patriarhale; din perspectiva umanitarismului face și critica nuvelelor lui I. Al. Brătescu-Voinești; în legătură cu *Răscoala*, observă că martirajul naționalismului este o poziție teatrală.

Călinescu are oroarea determinărilor mecaniciste, previzibile aritmetic, iar însăși concepția lui asupra specificului național în artă trebuie sesizată ca o problematică de adîncime, ingenioasă, ghicită sub o suprafață limpede relativ restrînsă. În problema solidarității pe generații în interiorul culturii naționale, el este un perspectivist: afinitatea conștientă de idealuri — „contemporaneitatea spirituală" — este o structură de bază pentru înlăturarea dificultății „de

[3] G. Călinescu, *Patriotismul nostru*, în *Cronicile optimistului*, Buc., E.p.l., 1964, p. 195.
[4] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Buc., E.p.l., 1965, p. 390.

a atribui un prezent comun", deoarece în cultură „ne naștem cînd luăm contact cu problemele"[5]. De aici pînă la jubilația intelectuală pentru România de azi nu mai era decît o problemă de conduită. Evaluarea nuanțată, „din mers", a îmbogățirii formelor specificului însemna adeziune manifestă pentru formele noi de viață, descifrarea perenității în noile structuri social-politice ale țării, înregistrarea pulsului înnoitor ca pe o performanță a destinului evoluției noastre. Astfel gîndit, specificul național apare ca o sinteză creatoare unificantă de energii, permeabilă la noi achiziții, în noile condiții ale națiunii noastre, îndeptățind drept egal la creație tuturor, fără deosebire de naționalitate: „Nasc deci și la noi monumente! Ale cui sînt toate acestea? Ale sașilor, ale ungurilor, ale românilor (biserica din Avrig, cu pictura restaurată, e un așezămînt nu prea vechi, dar foarte frumos). Au lucrat la ele, probabil, meșteri și zidari de toate națiile locale. Monumentele sînt ale solului transilvan, și toți laolaltă putem fi mîndri de ele. Nimic nu ține mai strîns pe oameni decît respectul reciproc și emulația în construcție. Mormîntul lui Alexandru Nicolae Voievod de la Cîmpulung, casa lui Matei Corvin de la Cluj și lespedea peste oasele lui Gh. Lazăr, de lîngă biserica din Avrig, reprezintă un trecut comun de luptă al cetățenilor patriei noastre"[6]. Compendiul etico-estetic al *Cronicilor optimistului* conține simbolul firii călinesciene, acela de a fi un optimist al realităților contemporane, funciar generos, apt de înțelesuri largi ale umanității înfrățite în creație, a splendorii semnificative a valorilor create, încrezător în supremația umanului și a continuității în idealuri.

[5] G. Călinescu, *Problema creației*, în *Scriitori străini*, Buc., E. p. l., 1967, p. 802.
[6] G. Călinescu, *Nasc și la noi monumente!*, în *Cronicile optimistului*, p. 161—162

De la nivelul acestor convingeri de principiu, G. Călinescu observă regimuri primordiale, în sens specific, ale artei româneşti, sub forma unor caractere proprii. Urmărirea acestor variante specifice recompune, din impresii disparate, o unitate de viziune asupra originalităţii artistice naţionale, reliefate cu mîndrie conştientă şi înţelese ca izvorînd din sufletul poporului. Interesează, în perspectivă estetică doctrinară, acele referiri intenţionate, denotînd o mişcare fundamentală de gîndire, care pot defini o perspectivă stabilă asupra fenomenului artistic, luate ca puncte de reper într-un proces de gîndire estetică şi artistică mult mai larg, dar care nu poate fi invocate în totalitate şi amănunte.

Pentru Călinescu, eliberarea în absolut a artei corespunde unor înţelesuri diferenţiate şi nu unei idealităţi nivelante. Unul dintre acestea se înscrie în perspectivistica naţională a autenticităţii artistice. În primul număr (1939) al *Jurnalului literar*, îndemna pe tineri să-şi asume entuziast mîndria pentru operele născute din sufletul poporului, să aibă orgoliul patriotic al înfăptuirilor de la noi, născute „sub semnul cetăţii". Călinescu se simţea, prin urmare, „contemporan cu viitorul" (Dan Hăulică) şi-şi pedagogiza exemplul: „Eu sînt mai tînăr decît mulţi tineri!". Prin vervă optimistă, dădea implicit o măsură subiectivă la magnificul efort teoretic de a scutura orice zgură provincialistă din jurul caratelor artistice naţionale şi aşezarea lor cu splendoare în atenţia exemplarităţilor universale.

G. Călinescu remarcă aptitudinea artei româneşti pentru sinteză, ca nivel organic în dialectica progresului artistic, rezultat şi ferment al înnoirii. Este o aptitudine funciar artistică, deoarece arta însăşi înseamnă sinteză, echilibru. Sinteza este o tranziţie dialectică şi nu trebuie inferiorizată prin deplîngerea stabilităţii pe epoci. Se poate lărgi această observaţie călinesciană pînă la constatarea unei aptitudini

generative rare, mărturisind vitalitatea inteligenţei caracteristice: puţine şcoli literare din secolul XX nu au ca punct de plecare o experienţă românească. Operele şi momentele fundamentale, de sinteză, sînt expresii ale unor coordonate adînci, stabile şi definitorii.

Unul dintre principiile stabile ale desluşirii caracteristicilor artei româneşti este istorismul. Călinescu, teoretician şi practician al istorismului, în viziunea critică şi în exerciţiul său istoriograf, leagă simţul istoriei de realitatea valorică a literaturii create de-a lungul timpului într-un anumit loc. „Dispreţul de istorie nu este îndreptăţit prin nimc — scria el — nici măcar prin inferioritatea literaturii mai vechi, şi e respins de disciplina creatoare, atentă la calitatea pămîntului pe care construieşte". Expunerea de motive se sprijină şi pe conştiinţa raportării neîncetate la lecţia clasicilor, din perspectiva cărora trebuie văzută şi literatura prezentă („raportarea la spiritul integral al unei literaturi"). Esteticianul acordă istoriei sensul de disjuncţie operată ferm între valoare şi non-valoare, validată în artă prin defăimarea abaterii tradiţionaliste de la sensul sănătos al tradiţiei („Tradiţia este continuitatea obiectivă pe care inteligenţa noastră o descoperă, după săvîrşirea unei serii istorice, în fenomenele de cultură, în vreme ce tradiţionalismul e teoria după care sîntem îndatoraţi a urma o cale sau alta, după bunul plac al teoreticianului culturii, care pretinde că aceea şi nu alta e tradiţia, lucru mai mult decît discutabil"[7]).

Un alt principiu al prospecţiunii teoretice este simultaneitatea artistică a specificului şi caracterul său înnobilant. Esteticianul se exteriorizează: „Departe de noi de a nega specificul naţional, adică nota distinctivă a unei culturi, extrasă de raţiune şi după

[7] G. Călinescu, *Critica istoriografică*, în *Ulysse*, Buc., E. p. l., 1967, p. 464

încheierea ciclului", chiar dacă preferința sa manifestă limitează exclusiv nota națională a culturii la originalitatea limbii. Imanența estetică a specificului este relaționată cu apetența creatoare a situării în actualitate. „Trăiește pe pămînt, în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta e singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetăților" — asigura marele profesor; tot el ținea să sublinieze: „Construcția socialismului este pentru noi o problemă națională, și a solicita scriitorului să fie un magistral incitator la lupta de ridicare a civilizației materiale și a culturii poporului român este a face apel la patriotismul său", deoarece, în spiritul imanenței estetice a specificului național în artă, concluziona: „patriotismul nostru popular e în concordanță cu cele mai elementare cerințe ale artei"[8].

În ceea ce privește determinarea unor diferențe specifice ale artei românești, remarcile sale fine se subsumează acestor judicioase principii. Din variantele și neașteptatele referiri exemplificative, aduse în sprijinul înțelegerii mai largi a ideilor sale despre artă, se pot desprinde unele atitudini de caracterizare a literaturii române, printr-o estetică aplicată. În eseul *Poezia „realelor"*, observă preponderența, la noi, a tipului „idealist sau didactic", specific „filozofiilor superioare europene", caracterizat printr-o structură dualistă, poziție egală în dialectica tezei și antitezei, afirmației și negației, deosebit de monismul concepțiilor orientale, al căror „unic principiu este Verbul, Spiritul, agentul viril". În primul sens, Văcăreștii și Conachi raportează continuu „empiricul la metafizic", Heliade, Macedonski, Anghel, Bacovia sînt tot „cîntăreți ai realelor". Criticul observă și concepția providențialistă care stă la baza operei unor scriitori români: la Creangă (lumea și destinul ca factori benefici, tutelari), în poezia pas-

[8] *Cronicile optimistului*, p. 348

torală (care visează la *otium*-ul providențial al regimului naturistic — cum apare la Bolintineanu, Heliade, Alecsandri, Eminescu, Sadoveanu, Blaga). Cercetînd critic personalități ale trecutului literar, determină în fapt solidaritatea de idealuri cu vremurile revolute. G. Călinescu interpretează literatura română prin semnificația liniilor ei de evoluție, prin conștiința destinului ei unic; de aici, propensiunea portretistică, subtilitatea legăturilor inaparente, grija valorizării actualității în perenitate. Artiștii mari au acea simultaneitate valorică de a fi veșnic contemporani, lucru extrem de bine înțeles și aplicat de G. Călinescu în monografii și monumentala istorie literară. Portretele pe care le caligrafiază autorul „trăiesc în lutul, am putea spune românesc, al unei arte cronicărești subțiate printr-o rafinare de veacuri", însuși raționalismul pus în joc pentru a-i caracteriza fiind „mai puțin cartezian, mai mult românesc"[9]. Observațiile de o splendidă spontaneitate dialogată, despre Creangă, conțin adevăruri transparente pentru coordonatele spiritualității românești pe care o exprimă: „Ion Creangă e o expresie monumentală a naturii umane, în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român sau, mai simplu, că e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune"; „așa cum există «idei primite», sînt și sentimente, adevăruri primite, însă nu de la generații limitate, ci de la un popor întreg"; „toți marii creatori de viață, chiar dacă nu aparțin poporului în sensul strict al cuvîntului, ca Ion Creangă, au în cea mai mare măsură tendința de a vedea «peuple», adică prin urghiul de vedere al masei"[10] etc.

[9] Nicolae Balotă, *Un Ulise al criticii literare*, în *Euphorion*, Buc., E.p.l., 1969, p. 401, 404

[10] G. Călinescu, *Un monument al naturii*, în *Cronicile optimistului*, p. 181—185

G. Călinescu se situează în continuarea definiției psihologic-tradiționaliste date țăranului român („rezistență și tăcere“) de către Ibrăileanu, cînd caracterizează specificul național (sub forma arhetipurilor de comportament) așa cum rezultă din opera lui Sadoveanu: „popoarele străvechi se caracterizează prin civilizație pastorală, prin retragerea la munte, de unde pot privi și ocoli invaziile, printr-o față brăzdată de vînturile alpine, de experiența milenară, printr-un ochi pătrunzător și neclintit de vultur, prin muțenie“[11]. Tudor Vianu avusese ocazia să remarce, de la înălțimea forului academic național, prestația intelectuală a lui G. Călinescu în spiritul evaluării responsabile, conștiente a literaturii noastre, cu distincția ei originară, în care este de apreciat independența intelectuală a cercetătorului, a cărui operă însemnase un moment al gîndirii libere într-o vreme atît de contradictorie; din această superioară libertate de spirit s-a născut și exegeza eminesciană — portretul cel mai complet, în imaginea posterității, despre cel mai mare scriitor al românilor. Putința caracterizării decisive este o consecință a pătrunderii adînci a înțelesurilor specifice și lipsei de intenție la detaliile suprafeței. Numai autoritatea esențială a specificului poate garanta valoric particularismul reacțiilor — crez profesat de teoretician („Specificul unui poet nu stă în elementele de decorație, în costumul național, ci într-un anume mod de a simți realitățile cosmice. Rostul unui istoric este de a determina acele imponderabile care alcătuiesc nota noastră distinctivă în omenire de a urmări obiectiv continuitatea unei culturi“[12]). În disponibilitățile lui G. Călinescu de pătrunzătoare mobilitate și logică a neîntreruptei cauzalități, Ion Vlad

[11] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 887
[12] Ulysse, p. 477

distinge cu discernămînt „ideea de structură, de organizare a operei și a creației (în general), justificînd și confirmînd o cercetare situată în istorie și sprijinită pe o viziune etnică a literaturii, a mișcărilor literare și a atitudinilor simptomatice“[13]. Om cu mare sensibilitate a istoriei, scriitorul adevărat — afirma Călinescu — „se hrănește din epoca lui“.

Fin interpret al monumentalului, al spațialității costruite, esteticianul se destăinuie și prin asociații care recompun note arhitectonice și picturale caracteristice, pe care le sugerează prin comparație livrescă sau decizie spontană a spiritului. O imagine a Iașului este feeric colosală, la Brăila intuiește „o explozie geometrică de alb“, catedrala Sf. Mihail din Cluj seamănă cu Domul din Milano, dar e „mai pozitivă, mai aproape de cetatea inexpugnabilă“, Bicazul hidroenergetic este „un Lago di Como apărut prin miracol sub Ceahlău“, Sighișoara este „un oraș fugit pe o culme între fortificații masive“, vechea primărie brașoveană expune „caligrafii baroce“ etc. G. Călinescu are un simț teatral al peisajului, se detașează pentru puritatea observației, autohtonizează totdeauna, „contactul cu natura românească e degajat de orice prejudecată etnicistă“, pentru a-i proba rezistența la universal, simte dimensiunile proprii, de marcă artistică, „ale unor colțuri autohtone văzute prea adesea prin clișeul tradiționalist, prezent de la Alecsandri la Sadoveanu — în superficiala unidimensionalitate a «pitorescului» național“[14]. Exersîndu-și prodigios gustul și adîncimea observației, Călinescu este cel mai disociativ estetician de la noi, chiar dacă nu are insistențe

[13] Ion Vlad, *Ipostaza reflexivă a omului de cultură (I)*, în *Descoperirea operei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970, p. 85
[14] Mircea Zaciu, *G. Călinescu și obsesia Occidentului*, în *Bivuac*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 19

maioresciene asupra problemelor care-l preocupă, dar — în schimb — multă inteligență observativă.

G. Călinescu a abordat tema universalității artei dintr-o necesitate intelectuală formată pe două canale: evidența estetică a specificului național ca valoare universală simultană și orizontul clasic global asupra fenomenului artistic.

Posibilitatea viziunii universale este întemeiată, ca în întreaga noastră mare estetică, pe depășirea poziției autonomiste, a integralismului metafizic, repulsiv la ideea de dialectică a valorilor, fapt ușor de înțeles „azi, cînd sîntem luminați asupra concepției socialiste", cînd, „după un examen obiectiv al capodoperelor tuturor vremurilor și națiilor, confuziile esteticienilor autonomiști ni se par curioase"[15]. Aptitudinea universalității, geometrizată în științele exacte, nu poate nega, ci — din contră — relevă temeiul național aflat la baza ansamblului culturii universale, care este sinteza contribuțiilor tipice (fiind tipice deoarece „în penumbra atitudinilor sufletești subconștiente, care însoțesc cugetarea, putem descoperi o notă mai mult sau mai puțin națională"). Nu se poate susține că naționalitatea în cultură este conceptul unei simple generalizări, deci inaptă pentru o valoare normativă. G. Călinescu previne, și din acest punct de vedere, că programarea restrictivă a naționalului în artă, „după intuițiile subiective ale cutărui și cutărui ideolog", conduce la deviații periculoase, denaturînd axioma estetică prin care se adeverește că „specificul național constă în calitatea organelor de percepere a universului"[16].

Ideea croceeană de aflare a autonomismului estetic în raport cu celelalte forme ale spiritului a determinat, la G. Călinescu, scrupulul protejării valorilor

[15] G. Călinescu, *Puțină estetică socialistă*, în *Literatura nouă*, p. 163—164
[16] *Ulysse*, p. 465

artistice, specificarea acestora în determinațiile imanente; de aici, și observarea metodologică a determinării naționale în strînsă corelație cu universalitatea funciară a valorilor de artă, ceea ce înseamnă ridicarea la cauzalitate a autonomizării susținute de Croce. Însăși valorizarea deterministă este în măsură să confere înțeles judicios autonomismului prin prioritate estetică, efect transmis al talentului aplicat. Supremația esteticului echilibrează raportul dintre tradiție și inovație („un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist"), antrenează opera originală și autentică în sinteze universale, generalizează conținutul uman al sufletului obiectivat artisticește de către creatorul ce „și-a exprimat actualitatea sufletească ce conține însă în chip implicit toate momentele istorice din evoluția literară a limbii în care scrie"[17].

Ca și Vianu și — în general — marii noștri esteticieni, Călinescu este fascinat de semnificațiile totalității, de unde ingeniozitatea interferențelor sintetice între studiul literaturii române și al celei străine. Desprinderea învățămintelor critice celor mai fructuoase este condiționată, îndreptățită, de frecventarea marii literaturi universale, de unde se deduc criterii valabile pentru consensul valoric al artei naționale. S-a observat, desigur, că, în concepția sa pedagogico-critică, frecventarea marilor literaturi dezvoltă și mai puternic personalitatea, clarifică ierarhia valorilor fundamentale dintr-un punct de vedere superior, dintr-o perspectivă ce deschide posibilitatea unor încadrări substanțiale. Astfel, esteticianul autoriza punctul de vedere „românesc" asupra capodoperelor universalității, ca aptitudine critică temeinică, nedispusă să asimileze literatura străină din ecouri compilate și comentarii exotice. Dacă

[17] G. Călinescu, *„Echilibrul între antiteze"*, în *Principii de estetică*, Buc., E. p. l. (col. „Minerva"), 1971, p. 194

pentru noi „problema este tocmai de a ne înfățișa în lume cu personalitatea noastră", convingere generativă pentru istoria sa literară, a scrie despre marii scriitori ai lumii așa cum au scris interpreții lor din alte țări nu înseamnă altceva decît deficit de personalitate originală. Percepțiile diferențiate numesc marea critică, așa cum el însuși a ilustrat-o („lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpretare originală, în sens estetic, consacrat literaturilor străine"[18]). În istoria sa literară, autori români sînt relevați sau confruntați cu modelele lor reale sau posibile. În fapt, acordul său internaționalist, reliefat pe fondul unei autohtonități active, este declarat sub forma profesiunii de credință: „Eu prețuiesc lucrurile tuturor celorlalte popoare, constituind omenirea, însă, cînd mă gîndesc la izbînzile unor creatori ca Eminescu, Creangă, Caragiale, N. Iorga, Rosetti-Roman, ale unor oameni care ne dau dreptul să ne simțim pe treapta celei mai înaintate umanități, am o duioșie deosebită, un sentiment de nobil egoism, ce nu implică nici o îngustime, necum vreo ură"[19].

Pe de altă parte, criticul tinde spre idealul seninătății clasice, cu valori consacrate, tezaur de exemplaritate și modele, congruent în superlativitate, căruia i se cer aduse ofrandă toate aventurile intelectului și inimii. Stabilitatea clasică se alimentează din umanism, idealuri înfrățite, consacrări naționale prin asimilare de artă, permanență a principiilor. Călinescu, fire autoritară, cu aplomb și superioritate, păstra în sipetul secret al valorilor conștiința responsabilității față de marile idealuri ale omenirii, alimentată de practica raționalismului prospectiv. De aici aspectul moralist al operei sale, adică exer-

[18] Adrian Marino, *G. Călinescu, critic al literaturii universale*, în G. Călinescu, *Scriitori străini*, Buc., E.l.u., 1967, p. 6

[19] G. Călinescu, *N. Iorga*, în *Cronicile optimistului*, p. 91

cițiu de conștiință în atingere cu coordonatele condiției umane, la care accede prin estimarea complexului axiologic național. Prin forța convingerii, talentul deosebit de a o sublinia, voința construcției culturale, Călinescu se constituie în caracter.

Universalitatea, ca valoare stabilă, este asimilată de G. Călinescu înțelesului de clasic (există un clasicism folcloric al popoarelor, cu adevăruri controlate și expresie obiectivă) și ca acces spre ideal artistic. „Fiecare nație de pe lume — observă esteticianul — e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale"[20]. În ceea ce ne privește, „noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Eladă". În norma superlativă a universalității, stilurile naționale introduc varietatea care explică sinteza, deci conțin valori consagvine, dar sub nuanțe particulare („substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic"[21]), de unde — din nou — necesitatea cunoașterii temeinice a literaturii universale pentru orice cercetător avizat al literaturii naționale.

În principiul de stabilitate al universalului, sesiza umanismul ca valoare estetică polarizantă a energiilor creatoare naționale. Postulatul artei este afirmat de G. Călinescu drept permanență semnificativă a sufletului uman în universalitate, adică tipizarea în raporturi fundamentale a evocării subiective. De aici, asimilarea stilului clasic la perenitate, iar față de îngustimi programate, susținerea universității are o implicație polemică (tendenționismul restrictiv al *Gîndirii* este denunțat ca abdicare de la însăși esența de a fi liberă a artei adevărate: „ceea ce este național în artă este geniul poetului"). Comprehensiv și judicios, Călinescu legitima dreptul de a stu-

[20] *Sensul clasicismului*, în *Ulysse*, p. 500

[21] G. Călinescu, *Tehnica criticii și a istoriei literare*, în *Principii de estetică*, p. 89

dia sociologia și psihologia lumii încorporate în operă și, mai apoi, de a releva dimensiunile conținutului ei uman și problematica ei istorică. O astfel de raportare determinantă este ilustrată prin monumentala sa istorie literară și explicată în chiar prefața acesteia, sub conștiința perspectivei serialităților evolutive în istoria literară națională (la fel ca și Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români)*, asimilînd „conținutismul" printre determinările esteticului. Criticul înțelegea opera ca esențializare a vieții, adîncind principiile sale de organicitate, arta selectînd valorile de viață durabile și universale. Lecția exemplară a actualității (cotă a subiectivității creatoare) este un derivat al marii arte, al literaturii clasice, pilduitoare atît pentru căutările autorului, cît și pentru bîjbîiala de intelectualitate a publicului. Prin spiritul real, asimilat al umanismului Renașterii se face trecerea „de la pluritate la simultaneitate, de la particular la universal"[22].

Pregnanța exemplarității raportului estetic dintre actual, național și universal dovedește capacitatea rezonantă a teoreticianului la marile dimensiuni ale umanului, la simbolurile sale convingătoare. Baza acestui finalism estetic o numește, cu justețe, în înseși premisele actului creator, care, desfășurat în legile firii sale, cu sinceritate și talent, îmbelșugat de sugestiile tradiției și marcat cu autenticitate de ansamblul realităților generative, relevă specificul, sau, conchide aforistic G. Călinescu, „cine creează cu adevărat creează întotdeauna *specific*"[23].

Convingerea sa asupra specificului național în artă este deci inexorabilă, nuanțată, tranzitivă. Acestui concept estetic i-a clădit un edificiu de spiritualitate, i-a dăruit o cordialitate intelectuală exemplară, i-a relevat valorile de perenitate, reprezentînd esența

[22] G. Călinescu, *Umanism, enciclopedism...*, în *Scriitori străini*, p. 806

[23] *Ulysse*, p. 465

umanului. Mai rămîne un singur aspect de numit în definitivarea doctrinei, așa cum acesta se reflectă în tratarea esteticii specificului național: înrîurirea propriului său exemplu de discernămînt asupra esențelor, operant deasupra conjuncturii, simbol al spiritului în dăinuirea sa semnificativă. Subscriem deci acestei observații de portret spiritual: „*Prefața Istoriei literaturii române* ... se încheie cu un amănunt exemplar, anume data: 24 ianuarie 1941. În paroxismul convulsiilor vieții politice, în tumultul acelor zile sinistre, G. Călinescu își termina netulburat vasta lucrare, opunînd haosului, demenței și crimei, un monument al spiritului"[24].

[24] Al. Paleologu, *Gînduri despre G. Călinescu*, în *Spiritul și litera*, Buc., Ed. Eminescu, 1970, p. 182.

CONCLUZII

Se observă cu ușurință, din întreaga demonstrație a studiului, că problema specificului național în artă a preocupat pe cei mai de seamă esteticieni români, subliniind, fiecare și toți împreună, rolul important al acestui concept în sfera creației artistice de valoare. Componentele sale au fost stabilite cu discernămînt și interpretate cu subtilitate, recunoscute apoi aplicativ prin semnificațiile multiple pe care le generează. Este important de remarcat că analiza specificului se însoțește cu permanenta conștiință valorică a lui în prestația artistică, degajîndu-se ideea de sinonimie între relevarea specificului național și condiția artistică superlativă. Confluența dintre specific și artă, viziune înaintată, deschizătoare de drumuri în interpretarea fenomenului artistic, subliniază deopotrivă orientarea fundamental realistă și umanistă a artei românești și prioritatea perspectivei raționaliste a teoreticienilor artei. Aceste elocvente direcții de creație decurg organic din componentele de bază ale profilului spiritual al poporului român, între care realismul și raționalismul ocupă locuri importante, ca atribute funciare, continue, factori lăuntrici modelatori. De aceea, atît în realitatea faptului de artă, cît și în reformularea lui conceptuală, pozițiile liminare s-au exclus automat de la notorietate durabilă. Prin aceasta, a existat permanent un protecționism valoric pentru arta autentică, originală, sensibilă la sugestiile alese ale tradiției și punînd în evidență stilistică ingenioasă un fond comun de simțire. Arta românească, aspect

dinamic însuflețitor al determinărilor specifice, participă organic și exemplar la edificiul reprezentativ al spiritualității noastre, aducînd o decisivă mărturie despre noi. De aceea, interesul manifestat pentru arta românească, tot mai accentuat din partea străinilor, este un interes pentru etosul românesc, pentru valorile tradiției, pentru definiția întregii spiritualități, pentru noutatea răspunsului artistic dat marilor probleme ale umanității.

Analiza structurii și a rolului în artă al specificului național a adus în atenția esteticienilor noștri însăși ideea de valoare a artei, fiind — după cum observăm și mai sus — cu totul izolate și neconcludente cazurile în care specificul era sau privelegiat printr-o programare dăunătoare, sau aspectul artistic era formalizat în tehnici pure, grăbite spre o universalitate de risipă. Adevărata gîndire estetică românească, și contribuțiile de frunte, analizate de noi, o dovedesc cu prisosință, se caracterizează printr-o viziune comprehensivă, înglobînd un raționalism prospectiv, care evidențiază simultaneitatea în valoare artistică a specificului național și a intenției estetice. Acesta este un cîștig decisiv, marcant pentru întregul spirit critic național. Structurile teoretice autentice ale esteticii românești găsesc în acest înaintat consens o emblemă de distincție, ea însăși un „specific" al esteticii noastre. Analiza estetică a specificului național dă un înțeles unificator notelor originale și autentice, rolului reprezentativ al artistului creator, dinamicii interne a formelor de creație, evoluției organice a fenomenului artistic autohton prin prelucrarea și îmbogățirea sugestiilor celor mai valoroase ale tradiției, aptitudinii valorice pentru circuitul universal. Un fapt deosebit este de observat în unitatea de viziune asupra specificului artistic național: marii noștri esteticieni au abordat

analitic și în componente fundamentale structura creatoare a specificului, relevîndu-i, cu nuanțele personale ale fiecăruia, compoziția eficientă și unitatea de sens pe care o reprezintă. Nu întîlnim nici preocupări de suprafață, admiteri în bloc și facile, nici insistențe păguboase pe unul sau altul dintre accentele conținute și neglijarea celorlalte. Noi ne-am ocupat de glasurile cele mai autorizate, dar și alte opinii estetice, mai puțin profunde și analitice, pot întări o conștiință solidară, caracteristică pentru această fundamentală problemă de creație. Studiul esteticii românești a specificului național este în măsură să pună definitiv în evidență unitatea esențială de atitudine, înalta responsabilitate intelectuală și patriotică a opiniilor enunțate. Acest liniat este propriu și trainic. Numai avînd convingerea acestei suduri de conștiință directoare putem nuanța, în fiecare caz în parte, influențele primite, raportul mobil al insistențelor, preferințele manifestate, simpatia pentru una sau alta dintre orientările filozofice. A le evidenția pe acestea în absența fondului comun statornic înseamnă a scrie o istorie impresionistă sau cel puțin superficială a gîndirii estetice românești.

S-a observat că esteticienii analizați au acordat o atenție sporită aspectului de universalitate al artei. Dar toți s-au întemeiat pe evidența universalului rezultat din puterea artistică a specificului. În același spirit raționalist, s-a reliefat fermentul tradiției pentru încărcătura de semnificații a artei și forța propulsatoare a talentului artistic. Axiomele: nu există specific în artă fără specificitate artistică, nu poate exista universalitate reală fără puternică originalitate națională — sînt caracteristice pentru gîndirea estetică românească. Dar ni se pare îndreptățită și concluzia că, prin aceste inspirate măsuri teoretice de a prospecta valoric fenomenul artistic, însăși estetica

românească își pretinde o vocație a universalității, tocmai prin unitatea originală a răspunsurilor tipice. La noi, se poate foarte bine scrie capitolul despre rolul artistic al specificului național în compediul universal al esteticii.

Pe aceste baze de gîndire, estetica noastră s-a putut constitui în principiu de echilibru al evoluției fenomenului artistic național, influențînd cu prestigiu expresia sensibilă a spiritului autohton. S-a clădit astfel un echilibru eficient, nedezmințit, între asimilație și originalitate, tradiție și inovație, idee și meșteșug, creație și valoare, prestigiu și permanență, formulă și sinceritate, care a imprimat o evoluție organică preocupărilor artistice și o rațiune nealterată. Unul dintre marile cîștiguri ale esteticii românești este consensul de a acorda prioritate esteticului și de a-i defini compoziția numai în funcție de conștiința congruenței artistice pe care o exprimă. De aceea, urmărirea răspunsurilor date problemei specificului național în artă reface, în datele ei importante, însăși evoluția de ansamblu a gîndirii estetice românești, marcînd totodată complexificarea și specializarea necesare ale acestor răspunsuri. Criteriul acestei tematici departajează valoric capitole fundamentale de alte contribuții, onorabile ca intenție și menționare, dar nu hotărîtoare. Faptul că tematica este abordată, în cazurile analizate, sub conștiința structurii funcționale a conceptului, nu trebuie să lase să se înțeleagă lipsa de evoluție în dezbaterea teoretică. Din contră, de la un aspect de viziune înaintată, care scutește de dezorientări speculative, se detașează prospectări adăugate, fiecare cu sublinieri și nuanțări noi, cu deschideri fructuoase asupra realității artei, cu accente preferențiale interesante, operante asupra devenirii produsului estetic. Istoria spiritului nu trebuie să fie neapărat fundamental contradictorie. Se poate evolua afirmînd, poate cel mai bine așa, construind în interiorul unui spirit recunoscut și a-

doptat ca valabil. Istoria spirituală trebuie să fie formativă și cordială. Cînd se impun decizii negatoare, acestea nu vor întîrzia să se arate tocmai din virtuțile acestui spirit.

Fiind istorică și tipologică, sinteza naționalului în gîndirea estetică românească nu poate ocoli un răspuns pentru perspectivă. Evoluția va merge pe aceleași temei? Prestanța și vigoarea contribuțiilor de pînă acum, continuitatea fundamentală de atitudine și conștiința valorică mărturisită vin să dea un răspuns afirmativ.

CUPRINSUL

În colecția „Discobolul" au apărut în 1977

1. Andrei Brezianu, *Odiseu în Atlantic*
2. A. I. Brumaru, *Masca Princepelui*
3. Liviu Gozariu, *Hormonii în biologia contemporană*
4. Adrian Restian, *Elemente de patologie informațională*
5. Virgil Stanciu, *Orientări în literatura sudului American*
6. Ion Vartic, *Spectacol interior*

Cereți în librării cărțile apărute în colecția „Discobolul" a editurii DACIA!

Redactor: VIORICA MARII
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1977. *Bun de tipar:* 29. 08. 1977. *Comanda nr.:* 1567. *Coli de tipar:* 8,5. *Tiraj:* 4150+70+20 *expoz. broșate. Hirtia: velină* 70 *g/m²*. *Format:* 80×100/32. C.Z. *pentru biblioteci:* 859.0.01.

Tiparul executat sub comanda nr. 411/1977.
la Întreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca str. Brassai nr. 5–7.
Republica Socialistă România

